في عامها الخامس والثلاثين

كتب بعض الصحف أن «الآداب» قد احتجبت!

ولا ندري من أين استقت هذه الصحف خبرها . .

فـ «الآداب» مستمرّة في الصدور، وإن كانت قد تعثّرت في مسيرتها. وتعثُّرها، الذي تجلّى بعدم صدورها شهرياً بشكل منتظم، هو جزء من تعثّر مسيرة لبنان كلّها.

وإذا تعذّر على بعض القرّاء في الوطن العربي أن يطّلعوا أحياناً على «الآداب»، بسبب إغلاق مطار بيروت واضطراب الأمن في لبنان، فلا يعني هذا أن المجلّة احتجبت.

«الآداب» مستمرّة، وباقية، وصامدة.

لا سيّما بعد أن أخذت المجلات الثقافية تتهاوى واحدة بعد الأخرى بالرغم من أنها كانت مدعومة من قبل وزارات أو مؤسسات رسمية ترصد لصدورها مبالغ طائلة!

«الآداب» تدخل، بهذا العدد الخاصّ، عامها الخامس والثلاثين، من غير أن تَدَع للأزمة العامّة التي تعيشها الصحافة الأدبية أن تقضي عليها.

و«الآداب» تنتظر أن يتجاوز لبنان أزمته الخانقة لتنطلق مجدّداً، وبشكل شهريّ منتظم، في خدمة الثقافة العربية المعاصرة، ولتبقى في طليعة المجلات التي تمثّل هذه الثقافة خير تمثيل . . . .

سهيل ادريس

ملف خاص «١»
ندوة التراث الشعبي

المسرح في التراث الشعبي

فاروق سعد

أقام اتحاد الكتّاب اللبنانيين في شهر آذار الماضي «شهر التراث الشعبيّ» الذي قدم فيه بعض الباحثين دراسات عن ألوان التراث الشعبي تقدّم «الآداب» في الصفحات التالية أهمّ نصوصها:

من البداية أقولُ لكم إنني لن أطيلَ الكلامَ مدافعاً في القضية التي طالما تصدى لها دون داعٍ كُلّ من تقصَّى بدايات المسرح العربي. والقضية التي أعنيها هي تلك التي يُثِيرُهَا السؤال المطروح دوماً: لماذا لم يعرف العرب المسرَح؟ وكأن ثمّة حقيقة سابقة لهذا السؤال وهي أن العرب لم يعرِفوا المسرح أصلاً، ليُنطلق من خلالِها إلى إدانات جائرة بحق الإنسان العربي القديم لجهة ما خَلَّفَهُ من تراثٍ فكري وأدبي وفني. كالزعم مثلاً أن النظرة العربية بفكرتها الجبْرية عن الله والقَدر لا تستطيع بشكلٍ أن تُدرِكَ مَوْضُوع صِرَاعِ الفردِ أو أي صراعٍ بين الإرادة والواجب. وعلى هذا فهي عاجزة عن تمثل العنصرِ الدرامي. وإنَّ المتعة بالمأساة، وهي أكثر أنواع التمثيل فَرْدِيَةً، تبدو للعربي في سلبيته الحسِّية والفكرية سَخَافَةً كبرى. ذلك أن بَطَلَهُ المثالي بنظرتِه العملية للحياة لا يَسْمَحُ بأن يُهزَم في معركة لا طائل وَرَاءَهَا، وهذا البطلا لا يتحدى القدر، بل يدور حَولَهُ ويُراوِغُهُ ولا يخطر للعربي مطلقاً أن يسعى لتقريرِ الخطوط الرئيسية في حياتِه ولا هو يتجه إلى أبعدِ من مرمى البصر. فهو يعنى بالتفاصيل، وبما هو زُخرفي فحسب... كما أن أسلُوبَ العرب في التفكير اسلوبٌ حماسي وهو يتنافى مع كل تطور سريع، الخ... مما لا ينطبق على الإنسان العربي في الماضي الذي كان له فيه دور فعّال في تاريخ الحضارة الإنسانية وتقدم البشرية.

ولن أرتضي لنفسي تلك القناعة التي رَسَّخَها في نفوس الآخرين اكتشافُهُم أو تَحَقُّقُهُم في التراث العربي ولا سيما الشعبي منه من توافر ما أَسْمَوهُ مَلاَمِحَ أو ظواهِرَ أو مظاهِرَ مسرحية - لا فرق - فلست هنا لأقول: إذا لم يكن ما تُريدُ فأرد ما يكون، بل أعود للسؤالِ المطروح لأقول إنَّه أصلاً سُؤالٌ في غير محله. ذلك أنه يقوم على مقياس لا يَصُح اعتِمَادُهُ دوماً في الزمان أو في المكان على السَّواء، بدليل أن المعيار الأرسطي الذي قام عليه الزعم بأن العرب في الماضي لم يعرفوا المسرح لم يصمد على حاله حتى اليوم، فقد لَحِقَ هَذَا المِعْيَارَ الكَثِيرُ من التعديل أو التطوير وأحياناً أُهمِل واستُغْنِيَ عنه تماماً حيث يبدو ذلك متجلياً في انتماءات عددٍ كبيرٍ من الأعمال المسرحية إلى المذاهب الفنية المختلفة التي خرجت عن المعيار الاتباعي الأرسطي والتي ظهرت منذ العصور الوسطى حتى اليوم. كما يتجلى ذلك في الأنواع المسرحية الأوروبية الشعبية كملهاة الفن Commedia dell'Arte والدينية كمسرحيات الأسرار الإلهية Mystères والمسرحيات اللاهوتية الأسبانية (أوتوساكر منتال) ولا أحد يُسلِّم اليوم بمراعاةِ المعيار الأرسطي في مسرح شكسبير وآرتو وبرخت ومايرهولد وفايس وبيسكاتور وبيتر بروك وَغَيْرِهِم من رواد المسرح. وَلَوْ صَحَّ أَحْيَانَاً اعتماد المعيار الأرسطي بحالته الأساسية أو المحولة أو المطمورة بالنسبة للمسرح الأوروبي فإنه من الإجحاف اعتِمَادُهُ بالنسبة إلى التراث العربي ولا سيما الشعبي منه. فكما سُلِّم دون

حدل باعتبار كل من النو والكابوكي مسرحاً عند اليابانيين لمجردِ إنْتِمَائِهِ إلى فنون العرض رغم الاختلاف الكلي بل التناقض الجلي بين كل منهما وبين المسرح بالمعيار الأرسطي فإن من حق العرب اعتبار ما سُمّي لَدَيْهِم بالمظاهر مَسْرَحاً بالمعنى الشمولي المفسر لكلمة المسرح والذي أصبح مُسَلَّماً به اليَوْمَ الذي يستوعب إن لم يَنطبق على ما سمي مظاهرَ مسرحية عربية علماً بأن التراث العربي المسرحي حتى أول هذا القرن بِمُجمله كان شعبياً بالمعنى الفولكلوري المعروف.

ولا بد لي هنا من التنبيه إلى تبرير خاطىء ذهبَ إليه بعض من تناولوا قضية العرب والمسرح وهو الزعم بأن العرب لم يطلعوا على كتاب أرسطو (في الشعر) حيث وردت مَعَايِيرُهُ في المسرح في حين أن الواقع هو العكس، فكتاب أرسطو هذا نقله إلى العربية ابن سينا كما تَرجَمُه متى بن يونس ولخصه ابن رُشد وأبرزَ مراراً.

كذلك أجد من الضروري لفت النظر إلى أن المعيار الأرسطي المسرحي سواءً بشكله الأساسي أو بتحولاته وتطوراته فيما بعد يكان ينطبق تماماً على عدد كبير من ظليات خيال الظل على اختلاف أشكالِها من بابات وفصول ولعب ومساطر خيال.

أما بعد، فإنني سأتناول في محاضرتي هذه المسرح في تراثنا الشعبي على أساس المعيار المُعْتَمد اليَوْمَ تَفْسِيراً لِكَلِمة مَسْرَح، إنَّما مَعَ الأخْذَ بالتَقْسِيم الأكاديمي لفنون العرض المسرحية بحيث أتناول على التوالي:

أولاً: فنون التمثيل المُبَاشِرِ وهي تشمل:

١ ـ عروض الفرد المؤدي أو المجموعة المؤدية: وهي تنقسم بدورِها إلى فئتين:

أ ـ فئة العروض التي يَغْلِبُ في تأديتها التعبير المسموع على التعبير المرئي.

ب ـ فئة العروض التي يَغْلِبُ في تأديتها التعبير المرئي على التعبير المسموع.

٢ ـ عروض المجموعة الممثلة.

ثانياً: فنون التمثيل غير المباشر، وهي تشمل:

١ ـ خَيال الظل.

٢ ـ مَسرح الدُمى.

٣ ـ صُنْدُوقُ الفُرْجَةِ.

ثالثاً: عروض الفُرْجَةِ وتشمل:

١ ـ عروض الفُرْجَةِ المستقرة.

٢ ـ عروض الفرجة المُتَجَوِّلَةِ وتشمل المواكب والزفات.

أولاً: فنون التمثيل المباشر:

كما ذكرت تشمل فنون التمثيل المباشر عروض الفرد المؤدي أو المجموعة المؤدية وعروض المجموعة الممثلة.

١ ـ عروض الفرد المؤدي أو المجموعة المؤدية: وهذه بدورها أُصَنِّفُها إلى فئتين:

أ ـ فئة العروض التي يَغْلِبُ في تأديتِها التعبير المسموح على التعبير المرئي أو الفرجة.

ب ـ فئة العروض التي يسودُ في تأديتِهَا التعبير المرئي أو الفرجة على التعبير المسموع أو القولي.

أ ـ فئة العروض التي يغلِبُ في تأديتها التعبير المسموع على التعبير المرئي أو الفرجة وهي العروض التي يقدِمُها كل من المقلد أو الحاكية، الحكواتي، المدّاح، مغني الموال، دروايش الصواري، المحبّظون، الأدباتية، القوالون. منها ما يكون الأَداء فيها فردياً (المقلِّد، الحكواتي) وقد يكون الأداء فيها فردياً أو ثُنائِياً أو جَمَاعِياً (مغنّو الموال، الأدباتية، القوالون) وقد يكون الأداء جَمَاعِياً دوماً (دراويش الصواري).

١ ـ المقلد أو الحاكية:

عرّف كورت بروفر Grut Prüfer المقلِّد في (موسوعة الدين والمعتقدات) Encyclopedie of Religon and Etnies بأنه «الذي يقلِّد خصائص اللهجات والأفراد». ورجَّحَ آدم ميتز Adam Metz أن يكون وجود هذا الحَشْد الكبير من اللهجات العربية المختلفة هو السبب في انتعاش المحاكاة في المدن. وهذا يكاد يتماثل مع ما ذهب إليه جوزف هوروفيتش Joseph Horovitz في مقدمتِهِ لحكاية أبي القاسم البغدادي من أن أول آثار الفن الدرامي إنما وجدت في فن الحاكي أو المقلد.

وبالرجوع إلى المصدر الأساسي وأعني به التراث العربي نجد نُصُوصاً عَدِيدَةً تشير إلى التقليد والمحاكاة. من ذلك ما ذكره الجاحظعن الحاكية (المقلد) في «البيان والتبيين» حيث أورد: «ومع إنَّا نجدُ الحاكية يَحْكِي ألفاظَ اليَمن مع مخارجِ كلامِهِم، لا يُغادر من ذلك شيئاً وكذلك تكون حِكَايَاتُهُ للخراساني والأهوازيّ والزِّنجي والسِّندي والأحباش وغير

ذلك حتى تجده وكأنه أطبعُ منهم، فإذا ما حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جُمِعَتْ كلُّ طُرْفَةٍ في كل فأفاء في الأرض في لسانٍ واحدٍ. وتجدُه يحكي الأعمى بصور يُنْشِئُها لوجهِهِ وعينيه وأعضائِه لا تكادُ تجد من ألفِ أعمى واحِداً يجمع ذلك كُلَّهُ. فكأنه قد جمع جميع طُرق حركات العميان في أعمَى واحدٍ.

ولقد كان أبو دَبُّوبة الزِّنجي، مولى آل زياد، يقفُ بباب الكوخ، بحضرةِ المُكَارين فينهق فلا يبقى حمارٌ مريض ولا هرِمٌ حسير إلاّ نَهَقَ وقبل ذلكَ تَسْمَع نهيقَ الحِمَارِ على الحقيقةِ فلا تَنْبَعِثْ لذلك ولا يتحرَّكُ منها مُتَحرِّك حتّى كان أبو دبوبة يُحَرِّكُهُ. وقد كان جَمَعَ جميعَ الصور التي تجمع نهيقَ الحمار فَجَعَلَها في نهيقٍ واحدٍ. كذلك كان في نُباحِ الكلاب».

وذكر المسعودي في (مروج الذهب) إن ابن المغازلي كان ببغداد يتكلم على الطريق ويقُصُّ على الناس بأخبار ونوادرَ ومضاحكَ وكان في نهاية الحِذْقْ لا يستطيع من يراه وَيَسْمَعُ كَلاَمَهُ إلاّ أن يضحك. ويحاكي ولا يدعُ حكايةَ إعرابي وَتُرْكِي ومكي ونجدي ونبطي وزنجي وسندي وخادم إلاّ حكاها ويخلُطُ ذلك بنوادر تضحك الثاكل وتصبي الحليم. وقد سمع المعتضد (الخليفة العباسي) بنوادره فأعجب بها وأمر بإحضاره بين يديه.

وكان أبو الورد على ما يروي الثعالبي في (يتيمة الدهر) من عجائب الدنيا في المطايبة والمحاكاة وكان يخدم مجلس الوزير المهلبي (القرن الرابع الهجري) ويحكي شمائَل الناسِ وألسِنَتَهُمْ كما هي فيتعجَّب الناظر والسامع ويَضحك الثكلان.

وقد نَبَّه بروفر Prüfer إلى شخص شاهَده عاش في القاهرة بين أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين واسمُهُ أحمد فهيم الفار، كان يتمتع بشهرةٍ شعبيةٍ واسعة لمهارته في محاكاة أصوات الحيوانات المختلفة ولقُدرَته في تصوير المشاهد المضحكة المتباينة وخاصة ما يتصل منها بحياة الحريم والفلاحين. وكان أحمد فهيم الفار هذا المعروف أيضاً باسم ابن رابية يعمَلُ مع فرقةٍ يبلغُ عدد أفرادِها إثني عَشر كلُّهم من الرجال ويقومون أيضاً بأدور نسائية، وأشهر أدْوَاره فصل الطروخي وفصل الصعيدي وفصل الحجاز التي حفلت بتقليد اللهجات وأساليب النطق المختلفة.

ويذكر بروفر مقلداً آخر هو علي كاكا الذي كان يظهر في الموالد وفي السوق الأسبوعي في الميدان أسفل القلعة في القاهرة وهو ينتحل الشخصية التقليدية للفلاح الجلف الذي تغلب عليه البلاهة.

٢ ـ الحكواتي:

ذكر يعقوب لنداو Jacob Landau في كتابه (دراسات في المسرح والسينما عن العرب) Studies in the Arabic Thearer and Cinema أن نطاق المحاكاة قد اتسع ليشمل فن القصاصين في الشرق الأدنى وهم الذين تميزوا بِقُدْرَتِهِم الكبيرة على الملاحظة، ومَوْهِبَتِهِم الفذة في التقليد، ومن بَيْنِهِم جميعاً يُمثِّل المداح التركي أو المقلد أو الحكواتي العربي أهميةً فائقةً وكِلاهُمَا ظل حتى اليوم يُلهِبُ إحساسَ الجماهير بحكاويه المهتاجة المؤثرة التي كانت الإشارات وحركة الجسم تَتَخَلَّلُهَا، وترتبط فيها بالكلمات.

وقد وصف المسعودي إقبال العامة على سماع القصَّاصين فكتب في (مروج الذهب): «وتَفْقِدُ العامة في احتشادِها وجموعِها فلا تراهم الدهر إلاّ مُرْقلين إلى قائد دبٍ وضارب بدف على سياسة قرد أو متشوقين إلى اللهو واللعب أو مختلفين إلى مشعبذ متنمَس مُتَمَخرق أو مستمعين إلى قاصٍ كذَّاب يُنعَقُ بهم فيتبعون ويُصاح بِهم فلا يرتدعون».

ويروي غوستاف لوبون في كتابه «حضارة العرب» أنه زار حيّاً من أحياءِ يافا الشعبية في فلسطين ذات ليلة فشاهَدَ جمعاً عربياً من الحمّالين والنواتي والأُجراء الخ... يستمعون على نور مصباح إلى قصة عنترة بعناية. ويعلِّق لوبون بالقول: «فتراني أشك من نيل قصاص مثل ذلك النجاح لو أُنشد جماعة من فلاحي فرنسا ما تيسر من شعر لامارتين أو شاتوبريان. وينقل لوبون عن أحد السائحين قَوْلَهُ: لينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء أولئك حينما يستمعون إلى قِصَصِهم المفضلة فهو يرى كيف يضطربون وكيف يهدأون وكيف تلمع عُيُونُهُم في وجوههم السمر، وكيف تنقلب دعَتُهُم إلى عنف وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف تقف أَنْفَاسُهُم ويستردونها وكيف يقاسمون الأبطال سَرَّاءَهُم وضراءَهُم. حقاً إن تلك الروايات لمسرحيات وإن الحاضرين لممثلون أيضاً، وحقاً إن الشعراء في أوروبة مع نفوذ أشعارهم وسِحْرِ بَيَانِهِم وَجَمالِ وَصفِهِم لا يؤثرون في نفوس الغربيين الفاترة عُشر مِعشار ما يؤثر في نفوس سامعيه ذلك القاص الذي هو من الأجلاف، فإذا ما أحاط خَطَرٌ ببطل الرواية ارتجف السامعون وشهقوا قائلين: لا، لا، حَفِظَهُ الله، وإذا ما كان في حومة الوغي محارباً كتائب أعدائه بسيفه أمسكوا سيوفَهُم كأنهم

يريدون إنجادَهُ. وإذا ما كاد يذهب فريسة الغدر والخيانة قاطعوا وصرخوا قائلين: لعنة الله على الخائنين. وإذا ما قضى عليه أعداؤه الكثيرون تأوهوا وقالوا: تغمده الله برحمته وفَسَحَ له في دار الإسلام... ويكون هتافُهُم وقتما يذكر القاص محاسن الطبيعة ولا سيما الربيع: «طيب طيب» ولا شيء يَعْدِلُ السرور الذي يبدو على ملامحهم عندما يصف القاص إمرأةً جميلة فتراهُم ينصتُون إليه إنصات من يكاد لبُّه يطيرُ من الوجه وإذا ما أتم وصفه قائلاً: الحمد لله الذي خلَقَ المرأة» قالوا قول المعجب الشاكر: الحمد لله الذي خلق المرأة».

لقد كان القاص العربي فعلاً كما وصفه بدرو دي الكالا Pedro de Alcala ممثلاً يقوم بدور الكوميديا والمأساة، ولم يكن لدى القاص الوقت الكافي لتغيير ملابسه تبعاً لاختلاف الشخصيات التي ينطق بأدوارها، لذلك كان يكتفي بتغيير غطاء الرأس أثناء العرض للتعبير عن هويات الشخصيات أو قياسها أو اعْمَارِها أو مَرَاكِزِها أو مِهَنها. وكان أحياناً يستخدم منديلاً أو عصاً يقلدَ بها الوحوش أو الطير وقد يستعين بزميل أو زميلين يُسَاعِدَانِهِ في تصوير الشخصيات أو يردّانِ عليه ببعض جمل الحوار أو بتقليد حركات معينة، وكان جُلّ اعتمادِهِ على الإلقاء معتبراً التلوين الصوتي وأحياناً تغيير اللهجات أساساً للتعبير عن الشخصيات والتمييز بينها. وقد لاحظ ذلك عَدَدٌ كبيرٌ من الرحالة الأوروبيين الذين زاروا الشرق، منهم الفريد أدمون بريم، عالم الحيوان والرحالة الألماني فوصف إلقاء حكواتي شاهده سنة ١٨٤٨ بقوله:

«إنها للوحات رائعةٍ فعلاً تلك التي يُفْرِدُهَا الحكواتي العربي أمام جُمْهُورِهِ. مع كل دقيقة تمر تصبح ألوانُهُ أكثر إشراقاً ووصفُهُ أكثر جرأة ولوحاتُهُ أكثرُ إتساعاً. فأنت تسمع ترداد الصوت الجبار لأحد أمراء المؤمنين أو التوسلات الذليلة التي يُطلِقُها رسل ملك الفرنجة أو نبوءات أحد المشايخ الحكماء أو بركات أحد الأولياء وهو يَلْفِظُها بطريقةٍ شعرية لا تخلو من الوقار والجبروت أو ثرثرة عجوز طاعنة في السن وأخيراً المناجاة الملتهبة لعاشق متيم يصف جمال حبيبتهِ الذي ليس له مثيل وكيف يصفها؟! إنها عندَهُ كالبدر التمام ملاحةً وجمالاً وهي الكمال في الكياسةِ والتواضُع. أميرة ممشوقَةُ القدِّ، فاتنة الروح عيناها كعيون الغزلان الرائعة... الخ».

ووصف الرحالة الروسي فاسيلي دانتشنكو الحكواتية الجوالين الذين شاهدهم في المغرب والجزائر فأورد في كتابه (بلاد الغروب الذهبي) بقوله:

«إنهم يتجولون في كل أنحاء الجزائر والمغرب في ثياب رثة عتيقة وأرجل حافية لكن تمعّنوا في هذه الوجوه: أُنوفُهُم حادة كمنقار النسر وعيونهم ملتهبة وجباهُهُم مرتفعة. ولو تسنى لكاتب قديم وَصْفُهُمُ لقال فِيهِم: عَلَيْهِم طابع العبقرية الحقيقي، على الرغم من عدم مشاهدتي لمثل هذا الطابع على وجوه العباقرة. لِحاهُم طَوِيلةٌ سوداء منها الجعداء ومنها السِبْطَةُ الحريريَّةُ، وجوهُهُمُ تعتريها مسحة من الحزن وكأنهم يُغَنُّون كآبَتَهُم ومُعَانَاتَهُم الشخصية، أنوفُهُمُ ترتجف وأصوَاتُهُم تبكي. إن هذه الموشحات التي ترددها أصوات الباريتون والتينور هذه قد ترددت بنفس الطريقة منذ قرونٍ مضت في مدن اليمن السعيد الغامضة. في واحات درفور وكردخان بشمسها الساطعة، على ضفاف النيل وفي الأعشاش المنسية بمدينة طرابلس في القيروان المقدسة وفي الجنوب وصولاً إلى آخر قرية عربية على الحدود مع تشاد. إن شَجَنَ الشرق كُلّه يَنْسَابُ في هذه الكلمات وألحَانِهَا المتوارثة عن شعوب وممالك دجلة والفرات البائدة منذ قديم الزمان.

ويبدو من سلسلة مقالات كتبها شفيق طبارة تحت عنوان (بيروت والبيروتيون في عصر إبراهيم باشا المصري) نشرت في مجلة (الأديب) سنة ١٩٤٣ «أن المقاهي في بيروت كانت تقدم عرضين كل ليلة: الأول ظلي تُقدم فيه فصول كركوز وعيواظ. والعرض الثاني يقدمه الحكواتي. والجدير بالذكر أن الدور التي بدأت تعرض أفلام السينما في لبنان منذ بدايات هذا القرن اعتمدت برنامجاً مشابهاً، فقد دَرَجَتْ على تقديم عرض رسوم متحركة عرف باسم المناظر تتلوه استراحة يليها عرض الفيلم. ويبدو أن الحكواتي كان في ذلك الوقت يستعين أحياناً بالربابة. ولنعد الآن إلى ما كتبه شفيق طباره في هذا السبيل: إنه يقول:

«وفيما ينتهي دورُهُ (أي عرض خيال الظل) يأتي القصّاصُ (الحكواتي) فيحدِّث الحاضرين عن أبطال الحرب وأبطال الجود وأبطال الغرام فصولاً منقولة من سيرة عنترة بن شداد والزير المهلهل وأبي زيد الهلالي سلامة، ويوقع حَدِيثَه أحياناً في لباقة ولُطفِ أداءٍ على الربابة. وكانت هذه القصص محببة إلى قلوب الأهالي يتتبعون سَمَاعِ فُصُولَهَا بشغف شديد ويتشيعون لأولئك الأبطال، وكما تعلمون استمر الحكواتي في

تقديم عُرُوضِهِ خلال شهر رمضان في بيروت وصيدا وطرابلس حتى الستينات . ولا يخلو من ذكرهم أي كتاب من الكتب التي وضعت في تاريخ كلّ من هذه المدن».

لقد وصل الأمر بذلك الحكواتي الذي نعته بالممثل من كتبوا عنه من الأوروبيين والعرب إلى استخدام ما يشبه الديكور المسرحي إن لم يكن السنوغرافيا . ولا عبرة في أن يكون هذا الديكور وظيفياً . قد يكون كل من المسرح الصيني القديم والمسرح الحديث عموماً ديكوراً وظيفياً لذلك شأن في تقييمهما والإعجاب بهما لا التعجب منهما . ففي كتاب (القَصَّاص والمُذَكِّرين) لابن الجوزي يرد ذكر القصاصين الذين أحدثوا إلباس المنبر الخرق الملونة كأنها المنثور وتعليق المصلي على الحائط فتضرب له المسامير في حائط المسجد . وهذا من جنس ستر الجدر بالأثواب فيوجد في القلوب هَيْبَةً للقائل أكثر من هيبة من هو على خشبة معراة فَيَقْرُبُ أمرُهُ.

ولم يتردد الحكواتية من استخدام الخضاب بمعنى الماكياج ، فمن القصاص على ما ذكر ابن الجوزي من يتبخر بالزيت والكمون ليصفّر وَجهُهُ ومنهم من يمسك معه ما إذا شمَّه سال دَمْعُهُ.

لقد عُرف الحكواتي بتسميات مختلفة في الأقطار العربية . في العراق يسمونه (المحدث) وفي الجزائر يطلقون عليه تسمية (القوال) وفي تونس يدعونه (الراوية) أما تسمية الحكواتي فهي شائعة وتستعمل في معظم الأقطار العربية . إلاّ أنها الأكبر شيوعاً في سوريا ولبنان وفلسطين . والجدير بالذكر أن في الخليج العربي طائفة من الرواة الذي يروون ما يسمى (بالسوالف) جمع سالفة ، وتعني ما سلف حُدُوثُهُ وهي لا تختلف عن الإطار الشعبي للحكايات .

ظل الحكواتي العربي ، تحت أي اسم عُرِفَ به في كل زمانٍ ومكان ، يعتمد على الإلقاء والتعبير الجسماني في إداء ما يرويه . ولا جدل في أن الإلقاء والتعبير الجسماني هما كُلُّ التمثيل وقوام الفن المسرحي .

٣ ـ المداح :

لعل الأستاذ محمد فهمي عبد اللطيف في كتابه (ألوان من الفن الشعبي) كان أول من ميَّز بين المداح والحكواتي ونبّه إلى استمرار وجودِهِ منفصلاً عنه ، رغم أن المستشرق مارتينوفيتش Martinovitch قد ذكر قبله بحوالي نصف قرن في كتابه (المسرح التركي) أن المداح كَلِمة عَرَبِيَّةٌ كان لها ذلك المعنى في اللغتين العربية والتركية ثم بدأ استخْدَامها في معنى أعم من ذلك وأصبحت تعني الراوي الذي يقلد دون أن تكون هناك فكرة خاصة بالمديح . ولكن مارتينوفيتش لم يوضح ماهية فن المداح القديم بل اقتصر على المداح التركي الذي هو في الواقع حكواتي .

المداحون قديماً وحديثاً هم حكواتية يتفرغون للمديح ، مادَّتُهم التي يُلْقُونَها كُلُّها في مديح الأنبياء والأولياء والتحدث بمآثرهم ومناقبهم وفي العادة يفتتحون قِصَصَهُم وَيَخْتُمُونَها بمدح النبي . وللمداحين في مصر في القرى مواسم يَنْتَظِرُونَهَا ويحتشدون لها وهي مواسم الحصاد للزرع إذ تكون الدور عامرة والنفوس قريرة راضية وأبناء القرى أسمح ما يكونون بالرِفْدِ لكل واحدٍ وبالعطاء لكل قاصد ، حينئذٍ ترى مَوَاكِبَهُم في قرى الصعيد متواصلة فلا تشرق الشمس على قرية إلا وصَوت المداح يجلجل في جَنَباتِها ، أما فيما دون هذه المواسم فقليلاً ما تقع العين على واحدٍ منها . يبدون أحياناً في أثوابٍ لائقة وقماشٍ مليح . قليلٌ منهم ما لا تكون له دابّة ينتقل عليها من قرية إلى قرية ويُحمِّلُها ما يجمع من عطايا المانحين . وللمداحين في إدائِهم طريقة لا يُشَارِكُهُم فيها غَيْرُهُم . هي أقرب ما تكون إلى طريقة الإنشاد والترتيل يعتمدون فيها على براعة التوقيع وحسن التقسيم أكثر مما يعتمدون على نداوة الصوت وطرب التنغيم . والدفّ هو الأداة الوحيدة التي يعتمدون عليها في ذلك ، إنما ليس في جوانبه فتحات جلاجل أو صاجات ، ومن ثمَّ كان هذا الدف أصمّ الصوت ليس بذي أثرٍ كبيرٍ في الطرب ، وإنما الغاية منه ضبط التوقيع وتمثيل المعاني في الأداءِ . ومن المعروف عن العرب أنهم كانوا يستعملون الدف في إذاعة المحامد والمآثر ، وشاع اسْتِعْمَالُهُ في الندب على الموتى واتخذته بعض الطوائف الصوفية لضبط حركات السير في مواكبها وحركات الذكر في محافلها . ومن القصص التمثيلية التي يُؤَدِيها المداحون وأغلَبُها شعري عامي نذكر (سارة والخليل وهاجر وإسماعيل) و (الجمل والغزالة) و (معاذ بن جبل) و (السيد البدوي وفاطمة بنت بري) . إلاّ أن إقبال الفلاحين الشديد كان على قصة (أيوب لما ابتلي) . تراهم يتابعونها بشغف ولهفة وقد جلسوا مطرقين والمداح يؤدي لهم قصة (أيوب لما ابتلي) على نقرات الدف .

٤ ـ مغني الموال:

الموالُ فنٌ قديمٌ أصيل في البيئات العربية، وهو في الأدب الشعبي كالرجز في الشعر العربي، قريب المآخذ سَهْل التناول، وغالباً ما يتخلل غناء الموال زَمر بالأرغول الذي هو كما تعرفون عبارة عن مزمار مصنوع من قصب الغاب ويتألف من قصبتين مستقيمتين مضمومتين معاً إحداهُما أطول من الأخرى، وفي كل منهما أُنبوبتان رفيعتان (البالوص) و (الركزة) لكل منها فتحة من أسفل. القضيب الطويل يستخدم في إحداث قرار متواصل أو في الدندنة. أما الأسطوانة القصيرة ففيها ستة ثقوب ينقل الزامر أصَابِعَهُ عليها لتغيير النغمات، وغالباً ما يتضمن الموال قِصَصاً ذات طابع غرامي مأساوي.

وكان مغنو الموال على ما يروي ابن أَيَاس في كتابه (بدائع الزهور في وقائع الدهور)، يتطارحون المواويل المتضمنة قصصاً مُغَنَّاةً في القاهرة وهم يجلسون على ما يسمى الدكة.

والجدير بالذكر أن إبن أياس ذكر ثلاثة من أعلام الموال في مصر زمن المماليك هم أبو سنة والمحوجب والمحلاوي. وفي القرن الماضي اشتهر أبو كراع وعبدالله لهلبها، وكان هذا الأخير على ما يذكر حيرم العمراوي في كتابه (الأدب الشعبي) يروي مواويلهُ ملوِّحاً بسيفه المُشْرعِ في يده وهو فوق جَوَادِهِ يروح ويجيء ويهرول به أمام أنظار الجماهير.

٥ ـ دراويش الصواري:

هي تسمية أطلقتها على جماعات الدراويش الذين يجتمعون في محافل الأوراد وفي حلقات الذكر حول الصواري في الموالد ومناسبات الاحتفالات الصوفية في عدد من البلاد العربية ولا سيما في مصر. والصواري جمع صارية وهي عبارة عن عمود من الخشب أشبه بصارية السفينة يُدق في الأرض ويُعلَّق في طرفه الأعلى عَلَم. وكان الفاطميون يتخذونه مُجَمَّعاً للجند ثم اتُخِذَ في محافل الأوراد وحلقات الذكر على النحو الذي تقدم. وكان دراويش الصواري يتطارحون الأغاني في الهيام بالذات والجلالة والحديث عن سلوك الطريق في الوصول إلى الحقيقة والاتصال بالله وهم في حالة (تخمير) كما اصطلح على تسميتها أو يكونون في حالة غيبوبة ووجد أشبه بحالة من أفقدته الخَمرة الحقيقية الحِسَّ.

ويطلق عادة على ما يلقيه هؤلاء الدراويش تسمية أدوار التخمير، وهي غالباً ما تكون مرتجلة ويتجلى الطابع التمثيلي لهذه الأدوار فيما وصلنا من نصوص.

٦ ـ المحبظون:

من الإشارات العابرة إلى المحبظين التي أوردها ابنُ أَيَاس في كتابه: (بدائع الزهور في وقائع الدهور) نخلص إلى أن الناس في عصر المماليك كانوا يستمتعون بالاستماع إلى المحبظين. وكان رئيس المحبظين محمد الريس. وإن الإقبال على فن المحبظين لم يكن مقصوراً على الجماهير بل أن كثيراً من الأمراء وبعض السلاطين قد أولوه اهتمامهم. وكان ما يلقيه المحبظون بالصيغة الغنائية الشعبية والبدوية، إلا أن المحبظين لم يقفوا عند إلقاء الأغاني بل كانوا يؤدون إلى جانبها أدواراً فكاهية وتندرية. ويبدو أن جوقات المحبظين كانت تتوسع في الإداء التندري التفكهي ولم يكن هَمُّهَا الأولُ الغِنَاءَ على المستوى الشعبي أو على المستوى البدوي بل كانت تخلط شيئاً بشيء. وكان الغالب الظاهر هذا الجانب التفكهي التندري.

ولعل أصدق مثل اليوم على جوقات المحبظين التي كانت منتشرة في سوريا ومصر زمن المماليك تلك الجوقات التي تُسمى (الصهبجية) وتسمى صُنْعَتُها بالصهبنة والتي في كل حي من أحياء القاهرة فرقة منها، وتعرِفها المدن المصرية الكبيرة شيئاً بكفورها المختلفة. وهذه الفرقُ تدعى في الأفراح والمواسم فتُحيي فيها الليالي ممتدة. وكل فرقة من الصهبجية لها أغانيها المخصوصة وأَدْوَارُهَا المتميزة التي كلها بلسان شعبي ثم لها بعد هذا رَجُلُهَا المتخصص في النادرة. ويذكر محمد قنديل البقلي أنه كان في القاهرة منذ زمن ليس ببعيد مغن إسمُهُ الشيخ حمزة كان من هؤلاء المحبظين، وكان لا يعلو تختَه بين البَطانة التي تُسانِدُهُ إلاّ وعليه جبة وقفطان من ألوانٍ زاهية.. هذا إلى ما كان يحمله معه من عصا بديعة وساعة تكاد تكون في حجم المنبه. وكان هذا المغني بعد أن يؤدي غِنَاءَهُ من الأغاني الخفيفة يتبع هذا الغناء ببعض النوادر والفكاهات. وكان المحبظون يقدمون إلى جانب الأغاني والنوادر عروضاً تمثيلية سنأتي على ذكرها بعد قليل عندما تتناول عروض المجموعة الممثلة.

٧ ـ الأدباتية:

الأدباتي هو ذلك الفنان الشعبي الذي يُلقي حِكَايَتَهُ إما منفرداً أو مع واحد أو أكثر من زملائه متكسباً من المستمعين

قُوَتَه . ويبدأ شيخ الأدباتية المطلَع فيردون عليه ثم يمضي في إيراد ما عِنْدَهُ من فن منظوم وفي آخر كل مقطع يردون عليه بالمطلع ، ويؤدون هذا الشعر بما يبرز معاني الكلام ويصورون ما تتضمنه من دلالات بالحركة والإشارة المضحكة . وتدور معظم القِصَص التي يلقيها الأدباتية حول مشاكل اجتماعية ، من ذلك مثلاً متاعب زوج الاثنتين والمشاحنات بين الضرة وضرتها أو مشاكسات الحماة لزوجة ابنها أو لزوج ابنتها عن المماحكات بين الرجل وزوجته الغبية أو الزوج المخدوع الذي يكون آخر من يعلم بما يجري في بيته .

والأدباتية لا يتغنّون بالشعر ولكنهم يُؤَدُونَه أداءً يبرزون به معاني الكلام ويصورون ما يتضمَّنَه من الدلالات ، مُستعينين على ذلك بالإشارات المضحكة والحركاتِ الخفيفة البارعة . ويصر الأدباتية على أن يكونوا مضحكين حتى في مظهرهم فهم يَطْلُونَ وُجُوهَهُم بمسحوق أبيض وقد يُخَطِّطُونَها بخطوط حمراء وصفراء ويرتدون ملابس خاصة بهم من سراويل وخلافها .

الأدباتية كما سَمَّاهُم أحمد تيمور باشا أو الأدبية كما دعاهم عبدالله النديم هم أشبه بأولئك الشعراء الهزليين الذين نشأوا في قرية فودوفيل في فرنسا الذين ينسب إليهم الفودفيل Vaudeville النوع المسرحي الشائع الذي يَحْمِلُ اسمَ قَرِيَتِهِم .

وقد حظي فنّ الأدباتية في مصر بنشر مقاطع منه في بعض المجلات المصرية الواسعة الانتشار في مصر والبلاد العربية التي كانت تصدر خلال النصف الأول من هذا القرن مثل الأستاذ والبعكوكة والمطرقة .

وأذكر أنّني قد شاهدت في حرش العرب (حرش بيروت) حيث كانت تقام احتفالات العيدين حتى الخمسينات مجموعة من الأشخاص يرتدون أزياء غريبة ويتطارحون الأغاني ولكنني يومها لم أستوعب شيئاً مما يغنونه ولعلهم أدباتية من الذين وجدوا في سوريا ولبنان وفلسطين واندثرت آثارهم .

ب ـ فئة العروض التي يسود في تأديتها التعبير المرئي على التعبير المسموع .

١ ـ العروض السركية :

عروض مُرَوِّضِي الحيوان والبلهوانات والحواة والراقصات والراقصين.

بين تراث خيال الظل وصلنا ظِلِّيَتان (الظلية هي تمثيلية خيال الظل) تستعرضان العروض الشعبية التي يسود في تأديتها التعبير المرئي على التعبير المسموع ، هما (بابة عجيب وغريب) التي وضعها ابن دانيال و (لعبة التياترو) وهي أصلاً جزء من (لعبة علَم وتعادير) حيث تقدم العروض بمناسبة زِفَافِ علم إلى تعادير وتقدم ضمن عرضها إلاّ أنها أحياناً تعرض مستقلةً عنها .

وَتَحْفِلُ كل من البابة واللعبة المذكورتين بعروض لألعاب الحواة ومروضي الحيوانات ولراقصيها والمشعوذين والبلهوانات ، وهذه العروض وإن كانت مُعَدَّةً لتُنَفذ ظلِّياً ، فإنها تقدم صورة كاملة مطابقة لعروضها التي يقدمها البشر والحيوان في الأسواق والساحات الشعبية في القاهرة وغيرها من المدن العربية . فبابة عجيب وغريب تقدم سيناريو كاملاً لعروض سرك كامل بكل معنى الكلمة (حويس الحاوي ، حسون الموزون لاعب الأكروبات وثاب البختياري البهلوان ، وشبل السبّاع مروض الأسود ، ومبارك مروض الأفيال ، وأبو العجب ملَعِّب الجدي ، وأبو القِطط مُروض الفئران والقِطط وزعبر الكلبي مروّض الكلاب ، والصانعة الراقصة المونولجست وناتو الراقص والمونولوجست وأبو الوحوش مرقِّص الدب ، وشُدقُم البلاّع بالعَ السيوف وميمون القرّاد مرقص القردة .

وفي كتب الخِطَطِ (مثلاً خِطَط المقريزي وَخِطَط الشام لمحمد كرد علي والخطط التوفيقية الخ . .) والمدونات التاريخية (مثلاً بدائع الزهور، النجوم الزاهرة الخ . .) وكتب الرحالة الأوروبيين إلى الشرق وَرُسُومُها الحرفية نَجِدُ تَفَاصيلَ وافيةً عروض الألعاب البلهوانية والخِفّية والحيوانات المدرَّبة التي تُشاهد في الساحات العامة والمقاهي وغيرها من أماكن التجمع في المدن العربية دون استثناء ، من ذلك مثلاً ما ورد في خطط المقريزي :

«رحاب باب اللوق خمس رحاب يُطلق عليها كلها الآن رحبة باب اللوق وبها تجتمع أصحاب الحَلَقِ وأرباب الملاعب والحرف كالمشعبذين والمخابلين والحواة والمُتَأفِفِين وَغَيْرِ ذَلِكَ فيحضر هنالك من الخلائق للفرجة ولعمل الفساد ما لا ينحصر كَثْرَةً» .

وفي موضع آخر من الكتاب يتناول المقريزي محلَّة بين القصرين في القاهرة يذكر أنه كانت تُعقد فيها عِدَّةُ حَلَقٍ لقراءة السِّيَرِ والأخبار وإنشاد الأشعار والتفَنُّنُ في أنواع اللَّعِب واللهو من أرباب المساخر فيصير مجمعاً لا يقدره ولا يمكن حكاية وصفه .

ومن كتب الرحالة نقرأ ما أورده جيراردي نيرفال في كتابه (رحلة إلى الشرق) عن مشاهدته للحواة وأصحاب هذه الألاعيب، كثيرون في القاهرة، وتراهم في الميادين وقد أحيطوا بدائرة من المتفرجين وفي الاحتفالات العامة وهم ينتزعون التصفيق من الناس بألاعيب كثيراً مَا تكُونُ مبتذلةً.

٢ ـ السّماجات:

السَّمَّاجاتُ أصْلاً طَائِفَةٌ من المهجرين كانوا يلعبون في بغداد بين يدي الخليفة وَكُلٌّ منهم متنكر بصورة منكرة على ما ذكر الشابشتي في كتابه (الديارات) ولا نلبث أن نجد السّماحات في كتابي (لطائف الحكمة) للمسبجي و(الخطط) للمقريزي بين أرباب المساخر الذين يشتركون في المواكب الاستعراضية في الأعياد.

٣ ـ كركوز:

كركوز هذا ليس تلك الشخصية الشهيرة التي عُقِدَت لها بطولة عشرات اللعب والفصول في خيال الظل التركي وخيال الظل العربي في سوريا ولبنان وفلسطين والجزائر وتونس وليبيا. إنه كركوز بشري يقدم فناً من فنون العرض الشعبية في لبنان.

لم أجد أحداً ممن تناولوا التراث الشعبي اللبناني قد فَطِنَ إليه فتناوله أو على الأقل أشارَ إليه. وكل ما اجتمع لديّ من معلومات عنه سطور أوردها أمين الريحاني في كتابه (قلب لبنان) في مَعْرِضِ سرده لوقائع سهرة في منزل آل فرحات في قرية جاج في بلاد جبيل فوصف الريحاني عَرْضَ كَرَكُوزَ فيها مُلمحاً إلى قيمته المسرحية. قال أمين الريحاني:

«ولم يقتصر بَرنَامجُ تلك الليلة على ما تقدمَ وَصْفُهُ من رقص وغناء، وكان كوكبا البيت شقيقة الدكتور وزوجته قد توارتا فَسَكَنَتِ الدار وسادَ السكُون. هي الفترة المألوفة بين الفصل والفصل في الرواية. فبتنا لذلك حائرين ومتوقعين شيئاً جديداً.

وكان ذلك الشيء الجديد، ودوت الدار، لدى ظهوره بالتصفيق والقهقهة. هوذا الكركوز: شيء متحرك في كيس أسود مشدود الوسط يميل ببطء يمْنَةً ويسْرَةً ويداه وهما في الكيس ممدودتان متحركتان. شيء مثير مضحك معاً كالمُفَزِّعة التي تنصب في الكروم. وصفقَ هذا الشَّيءُ يرقص ويهز رَأْسَهُ الضخم الذي هو نصف جسمه ويحرك يديه القصيرتين ويدور على محوره كاللعبة الصينية.

قلت لجاري: ما أحذق ذلك الولد! وكنت قد ظننت أنهم ركّبوا في رأسه قفصاً ليكبروه فقال الجار مصححاً خطأي: هو شاب يجيد الرقص وقد وُضِع على رأسه طبق وأُلبس هذا الفستان الفضفاض المربوط فوق رأسه حتى قدميه. أما اليدان فهما عصا شُدّت تحت الفستان في الوسط وتدلّت الأرداف من طرفيها البارزين، فتهتّز كلما تلوى.

إنه حقاً لَكَرَكُوزٌ غريب، بل اختراع في المَسخَرات عجيب، ما رأيت قبلاً مِثْلَهُ. ولكنه كما قيل لي شيء معروف شائع في ليالي الطرب اللبنانية، إنما ذلك لا يُنْقِصُ من قيمته المسرحية هواية في السخرية والفظاعة ولا أظنك تجد له مثيلاً في غير آلهة اليابان ولعب الصينيين.

«مثَّل كركوز دَوَّرهُ وانصرف».

٢ ـ عرض المجموعة الممثلة:

يمكن تصنيف عروض المجموعة الممثّلة إلى ثلاث فئات حسب مَوْضُوعَاتِها الدرامية التي أضفت عليها طَابَعَهَا:

أ ـ العروض ذات الطابع الميلودرامي.
ب ـ العروض ذات الطابع الدرامي.
ج ـ العروض ذات الطابع الهزلي.

العروض ذات الطابع الميلودرامي:

وتتجلى بما اصطلح على تسميته بالتعزية، وهي العروض التي تقدم سنوياً بمناسبة ذكرى عاشوراء في عدد من الأقطار العربية.

ونكتفي بأن نورد بإيجاز الشكل الشعبي لهذا العرض:

تقام المنصّات ذات الأشكال الدائرية أو المربعة دون كواليس ودون ستارة، وذلك قبل الأول من شهر محرم بعدة أيام، وفي حالات نادرة فقط كانت توضع كواليس متوسطة بجانب المنصات الدائرية لتستر عمليات تبديل الملابس وفي أحيان أخرى تسقف المنصة تجنّباً لهطول الأمطار أثناء العرض باعتبار أنَّ محرَّم من أشهر التقويم القمري ويمر في كافة فصول السنة.

على هذه المنصات أو في وسط الساحة مباشرة أو حتى على منابر المساجد كان يتوزّع الممثّلون الرواة الذين يقصّون الأحداث التاريخية الدينية ويمتدحون أعمال الإمامين علي والحسين وأهل البيت عامة وكانت هذه الخطب تحمل صفة الموعظة والإرشاد والقِصة والغِناء، ثم

ينضم إلى الراوي الأول واحد آخر ويدور بينهما حوار. وبعد حين تتجمع بالقرب منهما ثُلّةٌ كاملةٌ من الندّابين تُشبه الجوقة في المآسي اليونانية.

هذا هو عرض التعزية في شكلهِ الأصلي، ويستمر عدة ساعات على التوالي بينما يكون الجمهور قد تجمَّع في الساحات أو في الجوامع أو حول المنصة عند الصباح الباكر. الديكورات فيه وظيفية جداً فجريدة النخيل الموضوعة في برميل كانت تمثل غابة النخيل والطبق المملوء بالماء يمثل البحيرة. أما الدلو فيمثل نهر الفرات. وحتى هذه الأدوات البسيطة قد يُستغنى عنها فيوضع فوق المنصة شكل رمزي غير مفهوم، ولكن مقابل هذا كانت تستعمل أدوات حقيقية كثيرة مثل اللَفافاتِ الورقية والسيوف والقرب المملوءة بالماء، أما الملابس فكانت مما هو متوفر.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن محي الدين باشي طرزي أحد مؤسسي المسرح الوطني الجزائري كان أوّلَ من أكد السمة المسرحية لعروض التعزية، وعرّفها بأنها المأساة الحقيقية التي تُطهِّر المتفرجين، وذلك في مذكراته ودراسته للمسرح بين ١٩١٩ و ١٩٣٩. والجدير بالذكر هنا رفض باش طرزي الجري لفكرة مذهبية هذه العروض التي ألح عليها بعض المُسْتَشرقينَ والبَاحِثِين ليبرروا عدمَ تَصْنِيفِهم لعروض التعازي العربية كَمَصْدَر من مصادر العروض الشعبية العربية بحجة أنها تعني الشيعة، بينما الأكثرية العربية هي على مذهب السنة. في حين أنّهُ مِنَ المُسلَّم بِهِ أصلاً أنَّ مجرد أيّ عرض يستقطب الجماهير بصرف النظر عن أديانها ومذاهبها ومعتقداتِها. ثم لو كان للمذهبية أيُّ أثر في هذا المجال لما استمرّت حتى اليوم الاحتفالات سنوياً بمولد الإمام الحسين بن علي في العديد من الأقطار العربية ولا سيما في مصر حيث المذهب السني هو السائد. وعذراً إذا سمحت لنفسي باعتماد التصنيف المذهبي هنا فلِلضَرُورةِ أحكَامُهَا. أو ليس الإمام الحسين الذي تحتفل بمولده الجماهير السنية المذهب في مصر وغيرها أياماً كل سنة ولا زالت حتى اليوم هوَ نَفْسَهُ الذي تدور حول مَصرَعِهِ أحداث التعازي؟.

ب - فئة العروض ذات الطابع الدرامي:

اكتشفت إحدى بعثات مركز الفنون الشعبية إلى الفيوم في مصر سنة ١٩٥٦ نصوصاً درامية شعبية مجهولة المؤلف تعود بدايتها إلى عشرات السنين قبلاً تقوم بتمثيلها بعض الفرق الشعبية المحلية الجوالة في القرى، أبرزها نصّ بعنوان (ساره وهاجر) وآخر بعنوان (سعد اليتيم) وقد نشرا في مجلة المسرح سنة ١٩٦٧.

النص الأول (ساره وهاجر) يروي جانباً من حياة النبي إبراهيم وينتهي بتلبيته نداء ربِّه بذبح ولده اسماعيل ثم يفتديه بكبش. والجدير بالذكر أن بين الشخصيات شخصية الملاك جبريل الذي لا يظهر في العرض بل يُسمع صوته فقط، ومن بين الشخصيات سكين إبراهيم الخليل التي يسمع صوتها دون أن تظهر في الحوار الختامي.

النص الثاني (سعد اليتيم) وَمَوْضُوعُهُ باقتضاب:

بدران ملك شرير يقتل شقيقه فاضل الأمير الطيب ولكن سعد ابن الأمير فاضل يثأر لمقتل والده ويعدم عَمَّهُ القاتل. والموضوع يُذَكِرُنا بترهة إيزيس وأوزيريس وموريس المصرية القديمة. والمشهد النهائي في هذه التمثيلية يذكرنا بخواتم المآسي اليونانية.

ج - العروض ذات الطابع الهزلي:

وأعني بها التمثيليات المضحكة التي هي من النوع الهزلي والتي يمكن أن تصنَّف ضمن ما اصطلح على تسميته باللغة الفرنسية Farces انتشرت هذه التمثيليات في شمالي أفريقيا وخاصة في الجزائر وفي مصر وفي شرقي البحر المتوسط في سوريا ولبنان وفلسطين.

وفي معجم برغرين Berggren (الدليل الفرنسي العربي العالي للمسافرين والفرنسيين وفي سوريا ومصر) Guide Francais - Arabe vulgaire des Voyageurs et Francs en Syrie et en Egypte المطبوع في باريس سنة ١٨٤٤ نجد ملخصاً لعدد من التمثيليات المضحكة التي تغلو في بعض المواقف الغرائبية. وتعرف هذه التمثيليات في أشكال تطلق عليها تسمية (لُعَب) وأحياناً تسمية (فصول).

وقد عُرفت العروض التمثيلية الهزلية في العراق أيضاً تحت اسم و«الأخبار» وهي عبارة عن محاورات يَتخَلَّلُها عراك وتهريج. وعُرفت في مصر تحت اسم (الفصول المضحكة) وكانت جزءاً من عروض المحبظين في مصر الذي سبق وعرَّفنا بِهم. ويروي الرحالة الدانمركي كارستين نيبر أنه شاهد تمثيلية من هذا النوع في القاهرة عام ١٧٨٠ وكان يؤدي الدور الرئيس فيها مُمَثل له لحية كبيرة. ويبدو أن هذا الممثل كان حريصاً عليها فأبى أن يحلقها رغم أن دَوْرَهُ كان دور سيدة

تستدرج إلى خيمتها المسافرين واحداً بعد آخر ثم تسلبهم أمتعتهم وتطردهم ضرباً بالعصا. وإذا كان هذا الممثل قد اقنع المخرج ـ طوعاً أو إكراهاً ـ بإخفاء لحيته فإن المُتفرجين لم يقتنعوا بالدور على ما يبدو إذ أنهم أكرهوا الممثلين على التوقف من منتصف العرض.

ويبدو أن هذه الفصول المضحكة كانت تعالج مشاكل من الحياة اليومية، من ذلك ما كان يتعرض له بعض الحجاج من أعمال الغش من تجار الجِمال الذين يَبيعُونَهُمُ الجمال للسفر بها إلى الحج كما يَخدَعُ اليوم بعض تجار السيارات أو أصحاب مكاتب السفر الناسَ فلا يؤمنون لهم السيارات أو وسائل السفر أو التسهيلات أو المقدمات التي وعدوهم بها. فقد روى لنا الرحالة الإيطالي بلزوني مشاهداته سنة ١٨١٥ لتمثيلية هزلية قدمتها فرقة تمثيل شعبية في شبرا، إحدى ضواحي القاهرة، تدور حول رجلٍ يريد أداء فريضة الحج ويذهب إلى راعي إبل ويطلب إليه أن يحصل له على جملٍ مناسب ليركبه إلى مكة ولكنه يغش الحاج فيطلب مبلغاً أكبر مما عرضه صاحب الجمل بينما يدفع له المبلغ الأقل ليحتفظ بالفرق لنفسه. ويغش صاحب الجمل هذا الراعي فيعطيه جملاً ضعيفاً. وفي النهاية يُكتشف الخداع فيهرب الراعي بعد علقة حامية. وقد لاحظ بلزوني أن الجمهور يدخل ويشاهد في وقت معلوم ولقاء رسم دخول زهيد.

ووصف المستشرق الإنكليزي أدوار لين وقائع فصل هزلي شاهده أيام محمد علي باشا تسعى فيه زوجة فلاح سُجن لعجزه عن تسديد ديونه وتنجح بعد تقديمها سلسلة من الرشاوي الرائجة الاستعمال في ذلك الزمان فالموظف يقبل برشوتها له بالطعام الذي هو بحاجة إليه وشيخ البلد الساعي لجمع النقود يرتضي أن يرتشى بالنقود التي همّه أن يجمعها ويكدسها، أما الناظر فلم يكن بحاجة لا إلى طعام ولا إلى مال وارتشى بجسد الفلاحة. من هنا كانت تلوح في هذه الفصول ما ينطوي عليه باطن الهزل من مآسٍ.

الأحداث والفصول الشعبية الهزلية بسيطة تَنتُج عن أخطاءٍ والتباساتٍ مضحكة كأن يَلْتَبِسَ الأمر على المدعو حسين تحت وطأة رغبتِه العارمة في زوجة معلّمه الضابط فيندفع يقبّلُ هذا الأخير ظنّاً منه أن من يُقبّلهُ هو الزوجة المشتهاة. وكما في ملهاة الفن (كوميديا ديلا ارتي) فقد احتوت الفصول الهزلية على الكثير من التهريج والهجاء والمزاح الخشن والعِراك.

وقد لاحظ أدوار لين تشابهاً أيضاً بين شخصيات هذه الفصول ونماذج ملهاة الفن. فالخادم حسين يشبهُ ارلكينو، والأنثى تشبه كولومبينا، والأجنبي الأحمق المتبجح يشبه سركاموش، والتاجر الغني المتعجرف يشبه بنتالوني والجندي أو الضابط يقابله كابيتانو. وقد تطرق حسن الششطاوي في كتابه المنشور في هانوفر في السبعينات، حيث ابنية المسارح الحديثة في مصر، إلى فرقة المحبظين الذين كانوا يقومون بالتمثيل في ساحات القاهرة وبيوتها الخاصة عام ١٧٦٢ ولاحظ أنهم كانوا يُنشئون زوايا خلف منصة العرض تبدو على ما يشبه الكواليس يغيرون فيها ملابسهم ومكياجهم، وكانت منصة العرض من الخشب يحيط بها المتفرجون جلوساً ووقوفاً. ويبدو أن عروض الفصول الهزلية كانت شائعة في السودان إلاّ أنه لم يصلنا منها سوى وصف مشاهدة أدوار بريم لأحدِها في الخرطوم. وموضوع هذا الفصل باقتضاب كما شاهده بريم: دخل اثنان من العرب بملابس خيالية أحدهما مهرّج أهان الخليفة والقاضي وإمام الجامع بما يطلقه من تعليقات ونكات لاذعة عنهم والثاني شرطي. ويدور عراك بين المهرج والشرطي الذي يتقدم لاعتقاله وينتصر المهرج على الشرطي بفضل المساعدة التي يقدمها له الجمهور الذي لا يظهر أمام المتفرجين.

ثانياً : فنون التمثيل غير المباشر

المقصود بالتمثيل غير المباشر التمثيل الذي يؤديه الممثل البشري (أي اللاعب) بواسطة دمية يحركها بخيوط أو قفاز ينطقُ بصوتها (مسرح الدمى) أو بواسطة ظلال تعكِسُها خلف ستارة شُخُوص من الجلد أو الورق المقوى المقصوص يُحركها بقضبان وينطلق بأصواتها (خيال الظل) أو بواسطة رسوم شخصيات لمواقف وأشخاص وأحداث من الحكايات والسير الشعبية يشرحها ويروي وقائِعها اللاعب (العارض) وهو يُدِيرُها خلف عدسة مكبرة أمام أنظار المتفرجين (صندوق الفرجة).

١ ـ خيال الظلّ:

كاد عالم خيال الظل العربي يكون مهملاً أو مجهولاً إلا لدى قلة من الباحثين الذين تنبّهوا لأهميته الحضارية فأولوه عنَايَتَهم وخصوه بمقالات وكتب كان ويا للأسف عدد نسخها قليلاً وتم توزيعها ضمن نطاق محدود. وفضلاً عن ذلك فإن مُعظم هذه الكتابات كان باللغة الألمانية وهي لغة ليست معروفة إلاّ لدى عددٍ قليلٍ من الباحثين العرب فلم يُترجم ولم يعرَّف إلا بالقليل منها.

وعلى أي حال، فإن كتابات الباحثين عن خيال الظل العربي لم تلحظ تعدد أنواع خيَال الظل العربي والفروق بينها فتناولته وكأنه من نوع واحد هو الذي عُرف باسم (خيَال الظل) أو (خيَال الستارة) أو (خيال الإزار). ولقد اطلقتُ تسمية خيال الظل الشائع تمييزاً له عن الأنواع الأخرى التي مارسها العرب في أمكنة وأزمنة مختلفة وهي: (خَيال الرقص) أو (الخَيال الراقص) أو (خيال جعفر الراقص)، (خيَال الأزاد)، وما سمّيته (خيال الظل الآلي) والنوع الذي دَعَوْتُهُ (خَيَال الطرب). وافترض أن يكون العرب قد مارسوا خيال ظلّ الأيدي منذ أيام الجاهلية القديمة.

خيَال الظل الشائع هو أقدم أنواع خيال الظل وأوسعها انتشاراً، وينطبق عليه تعريف أحمد تيمور باشا له بأنه «لعبة معروفة تُتخذ لها شُخُوصٌ من جلود يحرِّكها اللاعب أمام الضوء من وراء ستار فيظهر خيالها للرائي». ولا بد من استكمال تعريف تيمور باشا بالإشارة إلى أن تحريك الشخوص يكون بقضبان يُدخلها اللاعب في فتحات في أطراف وجذوع هذا الشخص. وقد قدم لنا ابن عربي في كتابه (الفتوحات المكية) شرحاً وافياً لتقنية هذا النوع وبرنامج عرضه. يقول ابن عربي: «من أراد أن يعرف حقيقة ما أومأنا إليه في هذه المسألة فلينظر في خَيال الستارة وصورِ ومن الناطقُ في تلك الصور عند الصبيان الصغار الذين بعدوا عن حجاب الستارة المضروبة بينهم وبين اللاعب بتلك الأشخاص والناطق فيها فالأمر كذلك في صور العَالَمِ والناس أكثرهم أولئك الصغار الذين فرضناهم فيعرفون من أينَ أتى عليهم. فالصغار في ذلك المجلس يفرحون ويطربون والغافلون يتخذونه لهواً ولعباً والعلماء يعتبرون ويعلمونَ أن الله ما نصب هذا إلاّ مثلاً. ولذلك يخرج في أول الأمر شخصٌ يسمى الوصاف فيخطُبُ خُطبةً يعظِّم الله فيها ويمجده ثم يتكلم عن كل صنفٍ من الصور التي تخرج بعده من خلف الستارة ثم يُعلم الجماعة أن الله نصب هذا مثلاً لعبده... الخ». ثم يغيب الوصاف. إلاّ أن الغزالي «في إحياء علوم الدين» يشير إلى نوع من أنواع خيال الظل يبدو أن شخوصه تحرك كما تحرَّك دمى الخيوط في مسرح الدمى، فهي تحرك بخيوط شعرية دقيقة لا تظهر في ظلام الليل ورُؤوسها في يد حامل الخشبة وهو محتجب.

النوع الثاني من أنواع خيال الظل العربي هو خيال جعفر الراقِص نسبة إلى جعفر الراقص الذي أُرجح أن يكون مبتكر هذا النوع الظلي وذلك استناداً لما أورده الخفاجي في كتابه (شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل) ولعل خيال جعفر الراقص هو نفسه خيال الرقص الذي ورد ذكره في مخطوطة كتاب (تاريخ السلاطين والعساكر) أو (تاريخ الملك الناصر) الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس.

وقد ذكر الخفاجي اسم نوع من أنواع خيال الظل هو (خَيال الأزاد) دون أن يعرّف به. وعلى ما استنتج من المعنى اللُغوي للكلمتين المؤلفة منهما تسمية خَيال الأزاد فإن هذه التسمية تعني لغة الخيال الأبيض (الأزاد في المعجمات العربية تعني اللون الأبيض) ولا تختلف تقنية هذا النوع عن تقنية خيال الظل الشائع إلاّ من حيث استعماله لَوْحَاتٍ مفرغة بأشكال تجمع بين كل أو بعض عناصر بشرية وحيوانية ونباتية وجمادية بدلاً من الشخوص المقصوصة بحيث أن العناصر المذكورة تظهر مضاءة بينما الخلفية تبقى مُظلمة، في حين أن في خيال الظل الشائع تظهر خلفية المشهد مضاءة وتظهر ظلال الشخوص معتّمة أو مُلونة.

النوع الرابع من أنواع خيال الظل هو الذي اطلقتُ عليه تسمية خَيال الظل الآلي، وأعني به ذلك الذي وصفه ابن حزم في رسالتِه (في الأخلاق والسير) حيث أورد: «أشبه ما رأيت بالدنيا خيال الظل وهي تماثيل مركبة على مطحنة خشب تدار بسرعة فتغيب طَائِفَةٌ وتبدو أخرى». ومن هذه الإشارة يظهر أن هذا النوع من خَيال الظل يعتمد خداع البصر وتحليل الحركة، تماماً حسب نظرية السينما حيث الحركة في الفيلم مؤلفة أصلاً من نقاط ثابتة هي الصور، واعتقد أن تسمية جهاز عرض خيال الظل الآلي بالمِطحنة لا تعود فقط إلى شكلهِ وطريقة تحريكه بل أيضاً نِسْبَةً إلى الطَحن وهي حشرة تحمل هذا الاسم وصفها ابن منظور في (لسان العرب) بأنها تطحن نَفسها بنفسِها في الأرض حتى تغيب فيها في السهل.

وعرفت الأندلس نوعاً ظلياً آخر، ويبدو أن هذا النوع كان من مفاخر أشبيلية. فقد ذكره الشقندي في رسالة (في فضائل أهل الأندلس) كآلة من آلات الطرب، وقد تكرر ذكر ذلك النوع في كتاب (متعة الأسماع في علم السَّمَاع) وهو جزء خاص بالموسيقى والغناء من كتاب (فصل الخطاب في مدارك الحواس الخمس لأولى الألباب) لأحمد التيفاشي، حيث ذُكر في معرض الحديث عن إزدهار الغِناء في أشبيلية أن بها عجائز مسنّات، يعلِّمن الغِناء لجوارِ تُباع الجارية منهن بألف دينار مغربية وأكثر من ذلك وأقل على غنائِها لا وَجْهِهَا. ولا

تباع إلاّ ومعها دفتر فيه جميع محفوظاتها فيقرأ مشتريها ما في الدفتر ويعرض عليها منه ما أحب فتغنّيه بالآلة التي تُشترط لبيعها. وربما كانت محسنة في جميع الآلات وفي جميع أنواع الرقص والخيال ومعها آلتُهَا والجواري يطبلن ويزمرن فتسمى مُكّملة وتُباع بعدة آلاف من الدنانير المغربية.

وقد افترضت أن يكون العرب في الجاهلية قد مارسوا خيال ظل الأيدي Ombromanie وقدموا عروضه في خيمِهم وقد يكونون استمروا في ذلك بعد ظهور الإسلام ولا سيما في بواديهم حتى زمن متأخر. وخَيال ظل الأيدي هو من أبسط أنواع خيال الظل إلاّ أن هذا لا يعني أنه أبسَطُها تحريكاً، فعروضه تقوم على عرض الظلال التي تنشأ عن تكوينات قبضة اليد وأصابعِهَا وما تحدثه من حركات وهي تتطلب عارضاً محترفاً بكل ما يتطلبه الاحتراف من خبرة ومهارة ودقة وابتكار.

وكما لم تلحظ كتابات الباحثين، تعددت أنواع خيال الظل فإن هذه الكتابات لم تميز أيضاً بين الأشكال العديدة للظليات العربية. فعمَمت عليها تسمية (بابة) التي عُرِفَت بها ظِليات ابن دانيال في حين أن العرب عَرفوا أيضاً أشكالاً أخرى من الظليات: منها ما هو (فصل) كالظليات في سوريا ولبنان وفلسطين وهي تشبه بشكلِها تلك التي عرفتْها تركيا في ظليات كراكوز. ومنها ما هو (لعبة) وهي التي شاعت في مصر وليبيا وتونس والجزائر ومراكش ومنها ما هو (مسطرة خيال) وقد وصلتنا منها واحدة للإسحاقي هي (منسادمة أم مجبر) ثم إنّ هذه الكتابات تركّزت حول علمٍ واحدٍ من أعلام خيال الظل العربي هو ابن دانيال الموصلي في حين أنه وصلتنا أخبار ونصوص ظليات عن أعلام يَبْدو أنهم لا يقلون عن ابن دانيال تمرساً وبراعة وإبداعاً، أعني بهم المخايلين المصريين الشيخ سعود وعلي النخلة وداود العطار المناوي وموسى الشاعر وحسن القشاش والمُخايل السوري الأصل رشيد بن محمود. وقد لاح لي مما خَلّفَهُ المخايل اللبناني الأصل سليمان بن عبد اللطيف معماري وقد اشتهر باسم المعلم أبو عبد اللطيف من فصول مثلاً فصول: (العُرْسُ)٠ (كراكوزان وعيواظان)، (حجي ببا)، (شالالوب) أننا أمام أعمالٍ ظلية لا تقِل إن لم تَفُق بتقنيتها وجمالييها الأدبية والفنية البابات التي وصلتنا عن ابن دانيال. أما تقنيات خيال الظل الشائع وجماليته فلم تُعَالِجها تلك الكتابات إلا من نواح محدودة إذ وردت الإشارة إليها في كتابات الأوروبيين عن رحلاتهم إلى المشرق والمغرب العربيين في معرض أوصافهم العابرة للعروض الظلية.

وانجهت كتابات جورج ياكوب وآنوليتمان وكورت بروفر وبول كاله وأحمد تيمور باشا وفرديش كيرن وأوتوشبيس وأدمون سوسيه وويلهام هونرباخ وإبراهيم حمادة وعبد الحميد يونس وسلمان قطاية وحسين حجازي ومحمد عناني إلى بعض النصوص والموضوعات الظلية.

سبق وافترضت أن يكون العرب قبل الإسلام قد عرفوا خيال ظل الأيدي وقاموا بعروضه في خيمهم، فإذا صح هذا الافتراض يكون خيال ظل الأيدي أقدم الأنواع الظلية التي مارسها العرب.

وسواء صحت النادرة في (الأجوبة المسكنة) لأبن أبي عون و (الديارات) للشابشتي المنسوبة إلى جرير أم إلى دُعبل الخزاعي أم إلى عبادة ابن أحد طباخي الخليفة المأمون حيث قال: «والله لئن هَجَوْتَني لأظهرن أُمَّكَ في الخيال أو في الحكاية»، فالظاهر أن الهِجَاءَ كان من الأغراض الأساسية لخيَال الظل في القرون الثلاثة الأولى للهجرة إن لم يكن الغرض الأساسي الوحيد. ولعل الشعر الهجائي بالنمط الذي وصلنا عن جرير والأخطل والفرزدق ودعبل كان يستخدم في هذا المضمار، إنما لم يكن لخيال الظل من الأهمية والإنتشار ما كان له فيما بعد لأسباب واضحة وقوامُها التحولات في المعتقدات الدينية والتغييرات في الأوضاع السياسية والأحوال الاجتماعية والشؤون الاقتصادية التي عمت البلاد الإسلامية عامة والعربية خاصة في ذلك الزمان.

ومن الشعر المنسوب إلى ابن الحجاج، وهو أقدم شعر وصلنا ورد فيه ذكر البابة، يظهر أن البابة كانت أوّلَ ما عُرِف من أشكالٍ ظليةٍ عند العرب منذ القرن الرابع الهجري على الأقرب.

ولا ريب أن العصر الذهبي لخيال الظل العربي كان في القرون الهجرية الخامس والسادس والسابع لما وصلنا من إشارات ونصوص تدل على انتشاره وشيوعه ورواجه خلالها.

فمن نصوص المسبجي في (لطائف الحكمة) والمقريزي في (الخطط) يظهر أن خيال الظل لم يكن يعرض في مصر في أماكن ثابتة (خيال الظل الثابت) أو متنقلة (خَيال الظِل المُتنقل) فحسب بل كثيراً ما كان المخايلون يستخدمون أيضاً

أدوات عرضه أو نماذج مكبرة عن شُخُوصِهِ للإعلان عن فرقهم وبرامجهم في مواكب واستعراضات مهرجانات الأعياد واحتفالات الختان والأعراس، وقد استمروا في ذلك حتى القرن الثالث عشر الهجري.

وفي الأخبار التي وصلتنا عن ديوان سِبْطِ بن التعاويذي وتاريخ الدول والملوك لابن الفرات وشفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل للخفاجي عن جعفر الراقص وخَيال جعفر الراقص أو الخيال الراقص، يظهر أنه كان لهذا النوع الظلي رواجٌ كبيرٌ إلى حد ارتقى بالمخايل الراقص جعفر إلى درجة عالية من الشهرة فعرف باسمه هذا النوع الظلي وبلغ جعفر من الثروة بفضل فنه حتى أصبح بُسْتانه مضرب المثل وموضوع قصيدة وصفية للشاعر ابن التعاويذي تشيد بما حفل به وحواه.

ومن وصف ابن الفارض لعروض خيال الظل في (التائية الكبرى) يبدو أن خيال الظل قد وصل إلى مستوى جمالي رفيع إلى حد جعل الشاعر الصوفي ينبهر به ويستوحي رموزه فيصفُه وصفاً تتعايش فيه الصور الحسية المبهجة للعين مع الرموز الصوفية المثيرة للخيال والمشوقة للنفس.

وبفضل ابن دانيال توطدت الصلة بين خَيال الظل والأدب، ولا عبرة في اقتحام العامية لغة ظلياته، فقد كانت موجهة إلى الجماهير الشعبية وكانت مادة العروض اليومية، وكان لا بد من أن تقدم الظليات العربية باللغة المحكية. شأنها شأن ألوان المسرح الشعبي الأخرى. وكما هو حال معظم المسرحيات والأفلام التي تقدم اليوم للجماهير العربية.

ولكن هذا كله لا ينفي الاعتقاد بأن خيالَ الظل كان أيضاً من ملاهي أهل الحكم منذ أيام الفاطميين والأيوبيين كما هو ظاهر من خبر مشاهدة القاضي الفاضل له بدعوة من صلاح الدين الأيوبي.

لم يكن انتشار خيال الظل قاصراً على مصر وحدها بل شمل جزءاً كبيراً من البلاد العربية في شرق البحر المتوسط حتى اربل في العراق، كما يبدو من الخبر الوارد في وفيات الأعيان لابن خلكان عن احتفالات مظفر الدين كوكبوري بعيد المولد النبوي هناك وتقديم عرض ظلي بهذه المناسبة. ولعل هذا الفن قد وصل إلى مستوى رفيع في الموصل، ولعل ابن دانيال تعلَّم أو على الأقل اطلع على فنّ خيال الظل في الموصل في مطلع شبابه حتى خروجه منها إلى مصر. وقد يكون ابن دانيال قد نقل بعض أصوله معه إلى مصر حيث اطلع علي بن مولاهم الخيالي المخايل المحترف الذي قدم له باباته وقام بعرضها على الجماهير في القاهرة على ما ورد في نصوص باباته التي وصلتنا.

وكما وصل خيال الظل في انتشاره إلى العراق في المشرق العربي، فقد امتدّ إلى الأندلس في المغرب العربي إذ وردتنا أخبار عن نوعين يبدو أن الأندلس قد انفردت بهما هما خيال الظل الآلي وخيال الطرب أو الخيال الأشبيلي اللّذيْن أتينا على ذكرهما.

وقد استمر انتشار عروض خيال الظل في سوريا ولبنان وفلسطين ومصر والجزائر وتونس ومراكش وليبيا حتى مطلع هذا القرن، إلى أن اجتاحته الفنون السينمائية الوافدة. وهكذا عرف خيال الظل بعد جعفر الراقص وابن دانيال عدداً كبيراً من الأعلام الظلّيين أشهرهم: في مصر علي النخلة وداوود العطار المناوي وحسن القششا وأحمد محمود الدين الذين كانت نصوصهم موضع دراسة وتسجيل من المستشرقين كيرن وبورفر وكاله، وبرز في لبنان كل من رشيد بن محمود الدمشقي الذي سجل المستشرق أنوليتمان بعض فصوله في بيروت والحاج محمود الحارس الكراكيزي في طرابلس وأبو عزت الكراكوزاتي في صيدا، واشتهر في سوريا المعلم أبو عبد اللطيف اللبناني الأصل الذي أتينا على ذكره والذي كان يقدم فصوله في الساحل السوري بين طرطوس وجزيرة ارواد حيث قضى فترة طويلة من حياته التي انتهت في طرابلس في الستينات من هذا القرن. ومن المخايليين السوريين المشهورين صالح حبيب في دمشق ومحمد الشيخ ومحمد مرعي الدباغ في حلب وفي ليبيا عُرِفَ محمد الوسطي الذي سجَّل عنه هونرباخ بعض اللُّعَب الليبية.

وقد تجلت في التصميم التكويني Iconographie لشخوص خيال الظل العربي أسَاليبُ بَعْض مدارس التصوير الإسلامي عامة والشعبية خاصة كالمدرسة المملوكية والمدرسة العثمانية مدارس التصوير الشعبية في أساليبها المتنوعة في سوريا وليبيا ومصر وتونس والجزائر. وقد لاحظت أنّ الشخوص الظلية التي اكتشفها بول كاله في مصر والتي هي حالياً من مقتنيات المتاحف الألمانية تشتمل على سمات متميزة مجهولة لمدرسة التصوير المملوكية لا نجدها حتى في منمنمات المخطوطات التي تُعتبر نماذج وافية لسمات هذه المدرسة. كما لاحظت أن الشخوص الظلية في متحف التقاليد الشعبية في حلب

ومتحف العظم في دمشق التي خلّفها الدباغ تجمع بين أسلوبي المدرسة العثمانية ومدرسة التصوير الشعبي العربي.

كما أظهر تنفيذ التصميم التكويني للشخوص الظلية ولا سيما شخوص مدرسة التصوير المملوكية المصرية مدى تطور فن الرسم بالقص Cut Paper عند العرب ذلك الفن الذي لم يقتصر عند العرب على الرسم بل تعداه إلى الخط (الخط بالقص).

وتظهر جلية روعة فرجة العروض الظلية العربية والمستوى السنيوغرافي للعرض والإيقونوغرافي للشخوص من مجرد العرض الظلي للشخوص الظلية المصرية التي تعود إلى المدرسة المملوكية أو السورية الشعبية التي تجمع بين سمات مدرستي التصوير العثمانية والشعبية العربية ولا سيما إذا كانت مساحة العرض تضم الشخوص البشرية أو الحيوانية إلى جانب الشخوص الجمادية ولا سيما التوحدات أي الديكور.

وكانت للأنواع الظلية على اختلافها دون استثناء صلة بالموسيقى فلا يمكن تصور عرض خيال الرقص أو خَيال جعفر دون موسيقى وَحَفِلَتْ نصوص خيال الظل الشائع كبابات ابن دانيال واللعب المصرية كلعب المنار القديم ولعب المنار الحديث وعلم وتعادير والتمساح بالإشارات إلى الآلات والأوزان والمقامات الموسيقية المستقلة أو المصاحِبة في العرض الظلي واستندت تسمية خَيال الطربِ إلى صلةِ هذا النوع الظلي بالموسيقى وما من فصل من فصول كركوز الحلبية أو فصول المعلم أبو عبد اللطيف إلاّ وفيه نقرات عود تطلع بين الفينة والفينة لتُعلن عن قدوم أو تحذِّر من مقدور أو تنبيء عن هروب أو ملعوب.

ومن إشارة وردت في حكاية (علي شار وزمرد الجارية) في ألف ليلة وليلة يبدو أن بعض المخايلين كانوا يستخدمون (الماكياج) أو التنكر أو الأقنعة، ففي هذه الحكاية يرد على لسان زمرد الجارية أبيات منها في أحَدِ من تقدموا لشرائها (تروح بلحية من بعد أخرى كأنك بعض صناع الخيال).

ويبدو أن ممارسة مهنة المخايلة كانت رائعة فهي لم تقتصر على الرجال أو الغلمان بل كانت النساء يمارسْنها أيضاً وقد تغزل بواحدة مِنْهُنَّ الوجيه المناوي وبأُخرى الشهاب الحجازي. ولعل تقديم عروض خيال الطرب الأندلسي كان قَصْراً على جوار مخايلات عازفات ومغنيات، وأتصور أن فتاة العنبر هي والدة أو إبنة أو زوجة الريس محمد المخايلي الذي أتى ابن أياس على ذكره كمخايل ومحبظ ولعل سبب تسميتها أنها كانت تقدم عروضها وهي متطيبة بالعنبر فتثير رائحتها إحساس الجمهور بأنوثتها المحتجبة عنه وراء الستار.

مما يلفت النظر أن مصدر العبرة والعظة في خيال الظل ليس موضوعات ظِلِّياته فحسب بل تقنيّته بالذات التي تفصح عنها تسمية خيال الظل التي أضحت ذات دلالة وجدانية تشير إلى قِصَرِ البقاء وحتمية نهائية الحياة. وقد عبَّرت عن ذلك عشرات الأبيات التي تفتتح وتختتم بها الظليات ومشاهدُها، ومن هنا على ما أظن كانت إجازة الفقهاء له كالشيخ إبراهيم البيجوري في حاشيته على شرح ابن قاسم وقد كان مفتياً للديار المصرية وفقيهاً مؤلفاً.

وقد رجح لي أنه كان للمتصوفين علاقات متشعبة وصلات وطيدة بفن خيال الظل لم تقف عند حدود وصفِه والاستشهاد به بل وصلت إلى حد استخدامِه من الصوفيين أنفُسِهم لشرح ونشر تصوُّراتهم وتعاليمِهِم بين أَتْبَاعهم كابن الفارض في تائيَتِه الكبرى وابن عربي في (الفتوحات المكية) و (التدبيرات الآلهية) وعبد الوهاب الشعراني في (الطبقات الكبرى بلواقح الأنوار) و (لطائف المنن) والشيخ عبد الغني النابلسي في (ديوان الحقائق ومجموع الغرائب) ومن هنا اعتُبر بعض هؤلاء المتصوفين كالششتري والشيخ مصطفى الشاذلي من أعلام فن خيال الظل العربي. لقد بلغت الظليات العربية المعروفة نُصُوصُها أو خلاصتها حتى اليوم حوالي تسعين ظلية بين بابة وفصل ولعبة ومسطرة خيال واحدة وصل البناء الدرامي في معظمها إلى مستوى رفيع سواء من حيث الفعل (حدثاً كان أم فرجة أم حبكة) والشخصيات (تقنية كانت أم درامية متعددة الأبعاد أم ذات بعد واحد) والكلام (منفرداً كان أم تجنبياً أم حواراً).

لقد انعكست على شاشات خيال الظل في المشرق والمغرب العربيين عبر حقب عديدة متواصلة من الزمن أَلْوَانُ الحياة في العالم العربي الشاسع على تنوعها وتعددها في جميع جوانبها السياسية والاقتصادية وتحوّلاتِها، فسجلت الظليات العديد من الأحداث والتحولات في تاريخ العالم العربي. من ذلك على سبيل المثال حدث تتويج المدعو الأمير أحمد العباسي خليفة كي يتسنى بالمقابل للظاهر بيبرس أن ينصب نفسه سلطاناً كما تلمح إلى ذلك بابة طيف الخيال

لابن دانيال واجتياح السلطان سليم الثاني العثماني مصر وإعدامُهُ طومان باي آخر سلاطين المماليك كما يروي ابن أيَاس في إحدى يوميات (بدائع الزهور) ومن ذلك أيضاً بعض أحداث الحملات الصليبية على مصر والتي تناولتها بصورةٍ مباشرة واقعية (لعب المنار القديم والحديث). واشتركت الظليات في تسجيل مقاومة الاستعمار الفرنسي للجزائر لدرجة أن السلطات الفرنسية منعت عروضه. وتناولت إحدى الظليات المصرية ثورة التعايش في السودان.

وأجد هذه المحاضرة مناسبة لأن ألفت نظر الباحثين في الأدب المقارن، خاصة والفن المقارن عامة من أجانب وعرب، إلى عالم خيال الظل العربي الحافل بالنماذج والمواقف والموضوعات المؤهلة لأن تكون مواد لأبحاثهم. من ذلك على سبيل المثال: النموذج الثنائي المقارن لكل من كركوز وعيواظ وسماتها المُتشَابِهةِ أو المُتَنَاقضة في الظليات التركية واليونانية وفي الظليات العربية في مواطنها المختلفة في لبنان وسوريا وفلسطين وليبيا وتونس والجزائر ومراكش المعقودة بُطُولَتُها لشخصيتي كراكوز وعيواظ. وعلى سبيل المثال أيضاً الشخصيات الثنائية في الظليات المصرية التي تناولها كيرن وبروفر وتيمور باشا وكاله كشخصيتي عمروس وزعرب في لعبة أبو جعفر وشخصيتي حردان وقراميط في لعبة القهوة وشخصيتي عجوة وبزابيز في لعبة الحجية. ومن الموضوعات التي أقترحها للأدب المقارن موضوع الحمَّام في خيال الظل العربي، حيث كان مسرحاً لأحداث عدد من اللعب والفصول المصرية واللبنانية والسورية والتونسية والجزائرية التي حمل كل منها عنوان الحمال. ومن المواقف التي اقترحها للدراسة على ضوء الأدب المقارن موقف كركوز وهو لا يرد على عزيمة الدائن إلا بكلمة واحدة هي «شالالوب» وذلك في فصل شالالوب للمعلم أبي عبد اللطيف سليمان معماري اللبناني. هذا الموقف نجد شبهاً له في مهزلة المحامي باتلان التي اشتهرت في فرنسا في العصور الوسطى وفي التمثيليات والنوادر التي ظهرت في أمكنة وأزمنة مخالفة قبلها وبعدها. من ذلك نادرة عربية قديمة تُروى عن تنصل دائن من غريمه بالنباح جواباً عن أسئلته ومطالباته المتعددة.

يضاف إلى ذلك أنه ليس هناك نموذج تطبيقي أجدر من خيال الظل لدراسة العلاقة بين الفنون في الفن المقارن.

كما أجدُها مناسبة لِلَفْتَ نظر الأدباء والفنانين إلى ينبوع وحي أدبي وفني لإبداع أعمال فنية في الفنون الأدبية والمسرحية والسينمائية والتلفزيونية والأشرطة المرسومة، هذا الينبوع هو موضوعات خيال الظل ومواقفه ونماذجه وشخصياته.

أخيراً اطْرَحُ فن خيال الظل كمادة تستأهل التجديد والتطوير ليس في ميدان خيال الظل نفسه فحسب بل في فنون المسرح والسينما والتلفزيون، ذلك أنه طالما امتصت تلك الفنون رحيق فن خيال الظل في أطوار نشوئها أو نموّها فأضر بها أن تتجدد بشذاه، وإنها أمثلةٌ تُحتذى أو تُكيَّف أو تُطوَّر أو يُقتبس عنها أو يُستوحى منها نصوص ظليات ابن دانيال والمعلم أبو عبد اللطيف ومواضيع الحَمام أو نماذج المقدم وأبو الرخَم في اللعب المصرية وبابا خوانِب في اللعب الليبية ورسوم الشخوص المصرية التي نشرها المستشرق كاله والشخوص التي خلفها الخليلاتي السوري محمد مرعي الدباغ. وإنها لأمثلة ونماذج تحتذى ويستفاد منها كل من أفلام لوته رينغر وتوبيرو أوفيجي الظلية وكذلك تقنيات وأجهزة العروض الظلية المتطورة التي أبدعها دومينيك سيرافين ولومارسيه دونوفيل وهنري ريفيار وكاران داش ورودولف ساليس وباسمان وبول فيار وَغَيْرُهُم من مطوري خيال الظل في فرنسا وألمانيا وهولندا.

٢ ـ مسرح الدمى المتحركة:

لا فرق بين هذا المسرح والمسرح البشري إلاّ من حيث أن الشخصيات التي تظهر فيه تكون من الدمى، وهذه الدمى تحرَّك بوسيلتين: إما بأصابع اليد من داخلِها المجوّف كالقفاز أو من خارجها بخيوط. وتُعرف الدمى التي تُحرَّك بالوسيلة الأولى (دمى القفاز) باعتبار أن اللاعب يلبس في يده قفازاً نصفه الأعلى الدمية التي يحركها من جوفِها. وتُعرف الدمى التي تُحرَّك بالوسيلة الثانية (دمى الخيوط) باعتبار أن اللاعب يحرك الدمية بواسطة خيوط متصلة برأسها وأطرافها وجذعها.

ومسرح الدمى تبعاً لمكان العرض هو على نوعين: مسرح الدمى المتنقل ومسرح الدمى الثابت.

ـ مسرح الدمى المتنقل:

مكانُ العرض فيه عبارة عن كشك يمكن نقله من مكان إلى مكان، وهو بدون جدار خلفي، وهو يكون إمَّا مفتوح السقف يرتفع عن الأرض بما يتجاوز قامة العارض بعدة

سنتمترات وهو الشائع لسهولة اعداده وقلة كِلْفته، أو يَكُونُ هذا الكشك مسقوفاً وفي جداره المواجه للمتفرجين فتحة بشكلٍ مستطيلٍ أشبه بالنافذة ترتفع عن الأرض بما يتجاوز قامة العارض بعدة سنتمترات وتُفتَح وتُغلق بستارةٍ تنحدر من أعلى إلى أسفل أو تنفتح وتغلق من الجانبين ويقف لاَعب أو أكثر داخل هذا الكشك للقيام بتحريك الشخوص.

- مسرح الدمى الثابت:

وهو مؤلف من طابقين مَفْتوحين على بعضهما: الطابق الأرضي أرضيته خشبة المسرح المعدة للعرض وجِدَارُهُ المواجه للجمهور فيه فتحة مستطيلة تفتح وتغلق بستارة، والطابق العلوي عبارة عن شرفات تطل على الطابق الأرضي يقف خلفها اللاَّعِبُون الذين يقومون بتحريك الدمى بالخيوط.

وقد يكون المسرح الثابت كشكاً أي على شكل مسرح الدمى المتنقل، إنما يكون هذا الكشك مثبتاً في أرض صالحة العرض وجدرانه من الخشب أو من مواد صلبة.

إن ما وصل إليه خيال الظل من مستوى وما لاقاه من إقبال الجماهير من الأقطار العربية وانتشار على مدى قرون متوالية لا سيما بعد إجازة بعض الفقهاء له لم يفسح أمام مسرح الدمى إلا مجالاً ضيقاً للغاية، وقد لاحظه كوبان في كتابه (درع أوروبا) الذي نشره سنة ١٦٨٦. إن مسرح الدمى كان قبل الانتشار في القرن السابع عشر وظل هذا المسرح على هذه الحالة حتى سنة **١٩١١** كما يبدو من الإشارات إليه في كتابي (وصف مصر) لعلماء الحملة الفرنسية و (ليالي القاهرة) لديدبه.

وفي سنة **١٩١١** شاهد المستشرق كورت بروفر عروض مسرح الدمى في مصر وكتب عنه: «ولاعب الأراجوز الذي عرفه كاتب هذا المقال سنة **١٩١١** هو أحمد علي الخضري وهو يعيش في بولاق في حي الترجمان ومسرحُهُ الصغير أبسط من مسرح خيال الظل ويتكون من خُصٍّ من القماش يطوى بسهولة ولا يرتفع عن قامة الرجل إلاّ قليلاً والواجهة تنخفض بعض الشيء عن الجوانب الأخرى ويجلس اللاعب داخل الكشك ويحرك بأصابعِه فوق الواجبة الدمى الخشبية الساذجة التي أُلبِست قِطعاً من القماش الملون وظهرت حتى ركبها. ولا يمكن أن يظهر في المسرح أكثر من شخصيتين في وقت واحد وهي تماثل في ذلك (القره غوز) التركي، ولكن إذا قارناها بمسرح خيال الظل المصري نجد أن نماذج هذه الشخوص تعاود الظهور في كل مسرحية إذا جاز لنا أن نُطلق على هذه الحوارات والمشاهد المفككة اسم مسرحيات، فنرى مثلاً الأراجوز وهو مهرج قاس غبي ولكنه ماكر ويشبه شخصيات بانش وكاسبرل وبوليشينل وهناك أيضاً شخصيات ثابتة أخرى تعتمد في الإضحاك على اللهجة الغريبة منها الجندي التركي الجعجاع والنوبي الساذج والقس الإيطالي أو اليوناني ثم المتسول السليط وبعض الشخصيات النسائية التي تنتمي لحي الأزبكية. وتتميز شخصية الأراجوز بذلك الصوت العالي الذي يظهر كأنه خارج من الأنف والذي يخرجه اللاعب على هذا النحو بالاستعانة بزمارة يضعها بين أسْنَانِهِ كما يلبس الأراجوز طرطوراً. واللاعب مساعد يجلس بين النظارة ويشتبك مع الأراجوز في حوار حينما ينفرد هذا الأخير بالمسرح ويتجه بحديثه إلى الجمهور.

ومسرحية الأراجوز من الناحية الجمالية، وكعنصر في تطور الثقافة العربية، أقل أثراً من خيال الظل، فلا توجد نصوص مكتوبة، ولذلك فليس لهذا التقليد دوام. والنكات المرتجلة والحالة التي يكون عليها اللاعب تغير من ألفاظ القطعة دون حرج أو اضطراب. ويُرى الأراجوز أحياناً في الأسواق وفي حفلات الزواج عند الطبقة الشعبية.

ولم يكن وضع مسرح الدمى في شمالي أفريقيا (المغرب وليبيا وتونس) أفضل منه في مصر. إلا أن بعض شخصياته تلفت النظر. منها شخصية بوسعدى في مسرح الدمى في ليبيا والمغرب، وهو شاب طيب مرح يضع على وجهه قناعاً جلدياً وفوق رأسه قبعة يعلوها منقار طير وله لحية مصنوعة من وبر الجمل. واسماعيل باشا هو أكثر شخصيات مسرح الدمى في تونس شعبية.

ورغم أن مسرح الدمى قد انتعش وزاد انتشاره بعد تواري خيال الظل مع نهاية الحرب العالمية الأولى، فإنه ما لبث أن اضمحل بشكله الشعبي. وعندما عاد بعناية بعض وزارات الثقافة العربية كان قد افتقد أهم ما فيه وهو الارتجال.

فالواقع أنّ مسرح الدمى الشعبي العربي رغم حالته التي أتينا على ذكرها كان أبعد الفنون العرض الشعبية العربية أثراً في المسرح العربي المعاصر إن لم يكن الوحيد الذي ترك أثراً فعلياً لاحظه الدكتور علي الراعي فوصف أبو ريده بطل تمثيلية يعقوب صنوع (أبو ريده البربري ومعشوقته كعب الخير) أنه أراجوز طلا وجهه باللون الأسود كما فعل علي الكسّار فيما بعد إذ تكوّن من البشَرَة السوّداء والقلب الطيّب

والروح المرحة واللسان السليط شخصية عثمان عبد الباسط وأصبح الأراجوز هو بربري مصر الوحيد الشخصية التي ارتبطت بمشاعر الجماهير. وأخذ عبد المنعم مدبولي بخلاف الدهاء وسلاطة اللسان وخفة الظل من الأراجوز الشعبي آليتُهُ بكل ما فيها من تكرار وتصرفات غير إرادية. أما محمود شكوكو فقد وضع على رأسه الطرطور المدبب وارتدى الجلباب المحزوم وأمسك بِالعَصَا كي يصبح بالفعل أراجوزاً شعبياً.

٣ ـ صندوق الدنيا أو صندوق الفُرْجَة:

صندوق الفرجة تسمية عامية دارجة في لبنان وسوريا لما اصطلح على تسميته في الأقطار العربية باسم (صندوق الدنيا) أو (صندوق العجائب) وقد استعمل الشاعر الشعبي اللبناني عمر الزعني تسمية صندوق الفرجة عنواناً لإحدى قصائده العامية الانتقادية. وفي مصر يحمل صندوق الفرجة اسماً آخر هو (السفيرة عزيزة) نسبة إلى اسم ابنة الزناتي خليفة أحد أبطال تغريبة بني هلال، وهذه التغريبة تروي أنها أحبت يونس الأسير المصري. وتظهر صور السفيرة عزيزة في أشرطة صناديق الفرجة بين صور المواقف المعبرة عن أحداث الهلالية وعلى الأخص التغريبة فيها. ويبدو أن هذه الشخصية كانت محبوبة من الجماهير المصرية. ولعل ذلك بسبب كونِ حبيبها مصرياً. وكان العارضون يحرصون على إظهار صورها في جميع العروض لحمل المتفرجين على مشاهدة عروضِهم إلى أن جاء وقت وجد فيه العارضون أن من الأجدى اعتماد تسمية السفيرة عزيزة للإعلان عن عروضهم وعن أداة العرض (صندوق الفرجة) ثم أصبحت هذه التسمية تعتمد تسمية لأداة العرض بالذات أي الصندوق.

وصندوق الدنيا، كما هو معروف، عبارة عن شريط من الصور المرسومة يدور على بكرتين قائمتين على طرفي قاع الصندوق، وتتالى صور الشريط خلف عدسات زجاجية مكبرة تملأ فتحات مستديرة في واجهة الصندوق حيث ينكب عليها المتفرجون يحدقون من خلالها إلى ما يدور من صور داخل الصندوق.

ومن شريط صندوق للفرجة محفوظ في متحف الجمعية الجغرافية في القاهرة يلاحظ أن الرسوم فيه ليست مطبوعة بل مرسومة باليد، ويبدو أنها تعود إلى زمنٍ بعيد مما يحملني على الاعتقاد أن صندوق الفرجة عُرف قبل معرفة العرب بالمطبعة أو أن عارضي صندوق الفرجة لم يستعملوا الرسوم الشعبية المطبوعة إلا بعد اتساع انتشار الطباعة العربية أي منذ العشرينات من هذا القرن تقريباً. ويختلف صندوق الفرجة عن خيال الظل ومسرح الدمى في أنه يؤدي مواقف قصصية تروى على لسان شخص واحد أثناء إدارته شريط الصور في الصندوق، إلاّ أن الفنون الثلاثة (خيال الظل ومسرح الدمى وصندوق الفرجة) تتفق في أنها تقدم موضوعات شعبية بالوسيلة التعبيرية البصرية إمّا بواسطة الظلال (خيال الظل) أو الدمى (مسرح الدمى) أو الصور (صندوق الفرجة).

والمواقف القصصية التي تُعرض بواسطة صندوق الفرجة تُضفي على هذا الفن مقومات خيال الظل ومسرح الدمى، ذلك أنه يمكن اعتبار هذه المواقف جزءاً لا يتجزأ من قصة الحوار التي تؤديها الظليَّة أو مسرحية الدمى المتحركة. وأعتقد أنَّ ثمة علاقةً ما بين صندوق الفرجة والأشكال المتطورة للفانوس السحري Lanterne Magique بأشكاله المختلفة التي مهدت لظهور فن السينما إن لم نعتبره في الواقع بدايات هذا الفن. وهذه الصلة هي التي تشكل حلقة الاتصال بالحالكة Chambre noire وأرجح أن تكون أوروبا قد عرفت صندوق الفرجة بعد العرب ولعل ذلك قد تم عن طريق الغجر. والغجر على ما ذكر غودور في مقال له في مجلة العالم المصري سنة ١٩٢٢ التي كانت تصدر بالفرنسية أنهم كانوا يحترفون جملة صنائع من جملتها الطواف بصندوق الدنيا. ولعل هؤلاء نقلوه إلى أوروبا في ترحالهم، ولعل بعض الرحالة الأوروبيين قد شاهدوا الغجر يعرضونه فنقلوا أحد صناديقِهِ معهم إلى بلادهم حيث انتشر وطُوِّر حتى وصل إلى ما يسمى بمسرح الصندوق Theatre à Boite في القرن الثامن عشر ثم إلى ما يسمى الفانوس السحري.

هنا لا يمكن تجاهل تأثر تطور مسرح الصندوق الأوروبي بالفانوس السحري أحد أنواع خيال الظل الصيني والذي يعتمد الإضاءة الاصطناعية في عرض الصور لا نور النهار كصندوق الفرجة العربي. من هنا يمكن القول إنه إذا اعتُبر مسرح الصندوق الأوروبي قد تطور إلى آلة التصوير الفوتوغرافي ثم آلة التصوير السينمائي وآلة التصوير التلفزيوني فإن صندوق الفرجة يعتبر أنه قد سلك اتجاهاً آخر فكان جهاز التلفزيون العارض هو الشكل المتطور لصندوق الفرجة ويأتي اليوم شريط الفيديو ليذكرنا بشريط صندوق الفرجة.

ويمكن التثبت من انتماء عروض صندوق الفرجة إلى التمثيل غير المباشر من خلال خاطرة لإبراهيم عبد القادر المازني أوردها في كتابه (صندوق الدنيا) وصف فيها صندوق الدنيا والعارض وعروضه، وهي خاطرة استهوت عدداً من معدّي كتب المطالعة العربية المدرسية فاختاروها لتكون في عداد نصوص هذه الكتب. وما يعنينا من هذه الخاطرة هنا ليست ذكريات الطفولة الحلوة التي يستهل بها المازني خاطرته بل وَصْفُهُ للعرض حيث يقول: ويخلع الرجل الحوامل عن كتفه ويقيمها أمامه ويرفع الصندوق (صندوق الدنيا) وَيحُطُّهُ عليها فنزحف نحن بالدكة إليه وندني وُجُوهَنَا من العيون الزجاجية الكبيرة وننتظر فإن صَاحِبَنَا لا يعجِّل. ويطول بنا النظر إلى لا شيء والإنتظار على غير جدوى فنرتد برؤوسِنَا عن عيون الصندوق ونرفع إليه وُجُوهُنَا الصغيرة فيبتسم ويبسط كفاً كالرغيف ويقول «هاتوا أولاً» فتندفع الأيدي في الجيوب تبحث عن الملاليم وأنصافِهَا فتفوز بها أو تُخْطِئُهَا فتبيض وجوه وتسود وجوه وتلمع عيونٌ وتنطفيء عيون وتفترّ شِفَاه وتمطّ أخرى أو تتدلّى ويُقبِلُ المَعدمُ على الموسر يَسْتَسْلِفُهُ مليماً. ويعقُد السُعداء ويُقبلون على الصندوق ويُطِلُّ الرجلُ من عينٍ في جانب الصندوق ويديرُ اليد فتبدو في عيوننا المشرئبة صور السفيرة عزيزة ربة الحسن والجمال أو عنترة بن شداد الذق كان يَهْزِمُ الجيش أوحدياً ويلوي بالصناديد أيما إلواء والزير سالم ويوسف الحسن.. ويكف اللسان عن الوصف والتحديث واليد عن الإدارة والعرض فقد انتهى الدور».

ثالثاً: عروض الفُرْجَةِ الشعبية:

حفلت المناسباتُ الشعبيةُ العامة (الأعياد والموالد) والمناسبات الشعبية الخاصة (حفلات الختان والأعراس) بعروض الفرجة المستقرَّة وعروض الفرجة المتجولة (المواكب والزفات) التي كان يقوم بإعْدَادِهَا وتَنْظِيمِهَا مَجْمُوعَاتٌ من الفنانيين الشعبيين المحترفين والمتخصصين في كل ما إصطُلح على تصنيفهِ اليوم ضمن الفنون الاستعراضية.

وكانت الجماهير الشعبية تشارك في هذه العروض بعضُها ارتجالاً والبعضُ الآخرُ منها كانت له خبرة من مشاركات سابقة إنما على كلّ حال كان تدخُلُ الجماهير لِلمشارَكة في هَذِهِ العُروض دَوْماً عفوياً تلقائياً. ويبدو أن منظمي هذه العروض كانوا يأخذون في الحسبان تدخل الجماهير في هذه المواكب والعروض فكانوا يحفظون لها أماكن وأدواراً فيها، وما من شك أن مشاركة الجماهير العفوية في المواكب والعروض تعود إلى ما قبل الإسلام، واستمرت دون انقطاع، ولكن هذه المشاركة لم تصل إلى الأَوْجِ إلاّ في أيام السلاجقة والمماليك ثم أخذت تتقلص قرناً بعد قرن حتى كادت تتلاشى آثارُها منذ منتصف هذا القرن لولا بعض المعالم الباقية في الأحياء الشعبية في بعض الأقطار العربية والتي تمكنت المراكز والمؤسسات المعنية بتوثيق الفنون الشعبية منذ الستينات بتسجيل بَعْضِهَا في مصر وسوريا والمغرب وتونس، والجزائر وحالياً في دول الخليج.

وأجدها مناسبة لأذكِّر بتقرير الفنان الشعبي السوفياتي إيغور موسييف الذي كلفته الدولة اللبنانية في الخمسينات بدراسة الفنون الاستعراضية اللبنانية ولا سيما الرقص. لقد اطلعت على مقال نشره في الطبعة الفرنسية لمجلة (الثقافة والحياة) التي كانت تصدر في موسكو يومذاك عرض فيه إنطباعاته الإيجابية عنها ومقترحاته بشأنها. وللأسف بقي هذا التقرير حبراً على ورق، فالثقافة والفنون هما آخر ما يعني الحكم في لبنان في ماضينا الكئيب وحاضرنا البائس. ولازلت أعتقد أن تقرير موسييف لو أخذ طريقه إلى النشر والتنفيذ لكانت الفائدة جليلة سواء في النطاق التوثيقي لفنوننا الشعبية أم في المجال الإيحائي، أم في المجال التطويري، على كلٍ لن أتطرق إلى عروض الفرجة الموسيقية الشعبية (الرقص الشعبي الفردي والجماعي) لأنه أكثر إنتماء إلى تراثنا الموسيقي، لذلك فإنني سأقتصر في محاضرتي هذه على تناول عروض الفرجة المستقرة وعروض الفرجة المتجولة.

١ - عروض الفرجة المستقرة:

على ما أعلم، لم يتصد أي باحث حتى اليوم لتتبع عروض الفرجة المستقرة ودراستها من خلال تراثنا وتقييمها فولكلورية وحضارية رسمتها عروض الفرجة المستقرة ولم أسمّها الثابتة حتى لا يظن افتقاد هذه العروض للحركة أو التحريك فتضحي فنّاً تَشْكيلياً في حين أننا نتناول في محاضراتنا هذه المسرح في تراثنا الشعبي.

والمثال على عروض الفرجة الشعبية المستقرة نجده في كتاب (وفيات الأعيان) لابن خلكان في المادة التي ترجم فيها لمظفر الدين كوكبوري أمير اربل الذي عاش بين ٥٤٩ هـ/ ١١٥١ م. و ٦٣٠ هـ/ ١٢٣٥ م حيث وصف احتفالاته بعيد المولد النبوي التي تبدأ من شهر المحرم من كل

سنة . وكانت هذه الاحتفالات من إعداد وتنفيذ فنانين شعبيين وموجهة للجماهير الشعبية ، يقول ابن خلكان :

«وأما احتفالُه ، أي مظفر الدين كوكبوري ، بمولد النبيﷺ فإن الوصف يُقصِّرُ عن الإحاطة به ، لكن نذكر طرفاً منه ، وهو أن أهل البلاد كانوا قد سمعوا بحسن اعتقاده فيه فكان في كل سنة يصل إليه من البلاد القريبة من إربل مثل بغداد والموصل والجزيرة وسنجار ونصيبين وبلاد العجم وتلك النواحي خَلْقٌ كثير من الفقهاء والصوفية والوعاظ والقراء والشعراء ولا يزالون يتواصلون من المحرم إلى أوائل شهر ربيع الأول ويتقدم مظفر الدين بنصب قباب من الخشب كل قبة أربع أو خمس طبقات ويعمل مقدار عشرين قبة وأكثر منها قبة له والباقي للأمراء وأعيان دَوْلَته لكل واحد قبة . فإذا كان أوّلُ صفر زيّنوا تلك القباب بأنواع الزينة الفاخرة المتجمِّلة وقعد في كل قبة جوق من الأغاني وجوق من أرباب الخيال ومن أصحاب الملاهي ولم يتركوا طبقة من تلك الطباق حتى رتبوا فيها جوقاً ، وتبطل معايش الناس في تلك المدة وما يبقى لهم شغل إلا التفرج والدوران عليهم . وكانت القباب منصوبة من باب القلعة إلى باب الخانقاه المجاورة للميدان . فكان مظفر الدين ينزل كل يوم بعد صلاة العصر ويقف على قبة إلى آخرها ويسمع غِنَاءُهم ويتفرج على خَيالاتهم وما يفعلونه في القباب ويبيت في الخانقاه ويعمل السَّمَّاعُ فيها ويركب عقيب صلاة الصبح يتصيد ثم يرجع إلى القلعة قبل الظهر. هكذا يعمل كل يوم إلى ليلة المولد . وكان يَعْلَمُهُ سنة في ثامن الشهر وسنة ثاني عشر لأجل الاختلاف الذي فيه . فإذا كان قبل المولد بيومين أخرج من الإبل والبقر والغنم شيئاً كثيراً زائداً عن الوصف وزفها بجميع ما عنده من الطبول والأغاني والملاهي حتى يأتي بها إلى الميدان ثم يشرعون في نحرها وينصبون القدور ويطبخون الألوان المختلفة فإذا كانت ليلة المولد عَمِلَ السمَاعَات بعد أن يصلّي المغرب في القلعة . ثم ينزل وبين يديه من الشموع المشتعلة شيءُ كثير وفي جملتها شمعتان أو أربع من الشموع الموكبية التي تَحمُل كل واحدةٍ منها على بغل من ورائها رجل يسندها وهي مربوطة على ظهر البغل حتى ينتهي إلى الخانقاه ، فإن كان صبيحة يوم المولد أُنزل الخِلَعَ من القلعة إلى خانقاه على أيدي الصوفية على يد كل شخص منهم بقجة وهم متتابعون كل واحد وراء الآخر فينزل من ذلك شيء كثير لا أتحقق عدده ثم ينزل إلى الخانقاه . . » .

ويروي أن أحد أرباب المساخر في مصر أراد أن يجدد في عروضه فربط طرف حبل بإحدى مآذن جامع السلطان حسن في القاهرة وربط الطرف الآخر في أعلى طباق قلعة القاهرة وانتظر مرور موكب محمَل الحج بالقرب من القلعة ومشى على الحبل بين أعجاب الجماهير وتهليلهم حتى إذا قَرُبَ من الميدان الذي بين القلعة والمسجد أخذ ينزل على حبل دقيق آخر كان قد ربطه في الحبل الأول وأخذ يقوم ببعض الحركات المضحكة وهو في طريقه إلى الأرض .

ويذكر أن السلطان قانصوه الغوري كانت له عناية خاصة بمولد سيدي إسماعيل الأنبابي ، فكانت تضرب في مولده الخيام تجاه بولاق ، ويقال إن هذه الخيام كانت تبلغ الخمسمئة ، وكان هذا الاحتفال الذي يدوم أسبوعاً شبه سوق حافلة بالبيع والشراء، وإذا ما جنّ الليل استحالت تلك السوق إلى حفلات صاخبة بالألعاب عامرة بالغناء والإنشاد يهرع إليها القاهريون جميعاً فلا تكاد تجد قاهرياً إلا وهو مشارك في تلك الحفلات مشاركة على قدر استعداده .

وأتى عبد الرحمن الجبرتي في كتابه (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) على وصف عرض من عروض الفرجة المستقرة بمناسبة ختان أحد أولاد الأمير عبد الرحمن بيك كاشف الشرقية سنة ١٨٠٠ ، وكان عرس الختان هذا على حد قوله مهماً عظيماً استمر عدة أيام لم يتفق نَظِيره لأحد من ولاة مصر ونصبوا في ديوان الغوري وقاتيباي الأحمال والقناديل وفرشوهما الفرش الفاخرة والوسائد والطنافس وأنواع الزينة ونصبوا الخيام على حوش الديوان وحوش السراية وعلقوا التعاليق بها مع خيام تركية واتصل ذلك بأبواب القلعة التحتانية إلى الرميلة والمحجر ووقف أرباب العكاكيز وكتخدا الجاويشية وإنمات المتفرقة والأمراء وباشجاويش الينركجية والعرب الخ . . . الجميع ملازمون للخدمة وملاقاة المدعوين وفي أوساطهم أبو اليسر الجنكي ملازم بديوان الغوري وأرباب الملاعيب والبهالوية والخيال بالخيشان وأبواب القلعة مفتوحة نهاراً وليلاً وأصناف الناس على اختلاف طبقاتهم واناسهم من أجراء وأعيان وتجار وأولاد بلد طالعين نازلين للفرجة ليلاً ونهاراً .

ونستطيع أن نُلحق بعروض الفرجة المستقرة حفلات الذكر التي تحييها الفرق الصوفية بغاية أن يُوطِّد ذكر الله الإيمان في القلوب حتى اليقين وتصعيد الروح إلى المستوى الأرقى . ولكل فرقة صوفية طريقتها في هذا السبيل . من ذلك مثلاً ما

رواه سلمان قطاية عن مشاهدته لما يقدمه أصحاب الطريقة العيسوية (نسبة إلى عيسى بن أحمد) في تونس: أشعل البعض ناراً في حطب كثير حتى وصلت السِنَتُهَا على علوٍ بِضْعَةِ أمتار ثم جلس على بعدٍ كبيرٍ وعلى الأرض بِضعة رجال معهم آلات عزف إيقاعية وبدأوا بأناشيد دينية ذات نغمة تشبه إلى حد كبير موسيقى الموشحات ثم برز الدراويش مرتدين أردية بسيطة للغاية وخشنة من الصوف حفاة الأقدام، وبعد دورات حول النار اصطفّوا على نسق أمام الجوقة وكان لهم رئيس يرقب حَرَكَاتِهم ويشير عَلَيْهِم دوماً كلما خرج أحَدَهُمُ عن الإيقاع ويوحي إليهم كي يبدأوا حركة أخرى وتستمر الجوقة في الإنشاد وبينما يبدأ الدراويش بتكرار كلمة (ها هو) الها ممطوطة وبحشرجة حنجرية قوية وغريبة مع انحناءة بالجسم كُلِهِ للخلف بينما الهو خفيفة مع إنحناءة أمامية وتتغير أناشيد الجوقة كما تتغير كلمات الدراويش إلى (الله جليل) و(لك الحمد) وذلك بتناسق غريب مدهش دون توقف ودون كلل أو ملل.

وفي خاتمة المطاف أُخذ الدراويش بالحال، وإذا أحدهم يمسك بالجمر وَيَقْلِبُهُ على جسده وهو يصرخ وآخر يُشْرِعُ دبوساً كبيراً يُدخله في لسانِه وآخر من وجنة إلى أخرى دون أن تسيل سوى بضع قطرات من الدم أو شاب يقبل على احد أوراق الصبار الغليظة المليئة بالأشواك فيضَعُ منها على جسدِهِ العاري.

ولا زالت حتى الآن تُقام يومياً في ساحة جامع الفنا في مدينة مراكش من الساعة العاشرة صباحاً حتى العاشرة مساء عروض فرجة متنوعة تحلق حول كل منها مجموعة من المتفرجين جلوساً أو وقوفاً يؤلفون حلقات فرجة: حلقة حول شاعر شعبي مع ربابته. حلقة حول قرّاد يرقّص قرداً أو حاوٍ يرقِّص ثعباناً أو مشعوذ يقدم عروضه. حلقة حول مجموعة من الممثلين يقدمون مواقف تمثيلية. وهذه العروض تنتمي إلى ما سمي مسرح البساط وهو مسرح شعبي مغربي قِوَامُه فِرَقٌ تقدم حَفَلاتِها في ساحات المدن والقرى فيقوم مناد بدعوة الناس الذين يحضرون ويجلسون على الأرض في شكل حلقات ويقوم فنان بمدِّ بِسَاطٍ على الأرض ويبدأون بألاعيبهم وأقاصيصهم ورواياتهم وأشعارهم.

وفي العراق ما يُعرف بالمسرح الاخباري، وهو شعبي محض، وفحوى عروضه أن شاعراً أو فناناً يأتي مع زميل له فيقفان في ساحة القرية أو البلد فيجتمع حَوْلَهُمَا الناس يسردان خبراً ما ثم يبدآن بالتعليق عليه نثراً وشعراً مقلدين أصحاب الخبر وأبطاله.

يمكن أن نصنف في فئة عروض الفرجة المستقرة التماثيل والدمى المتحركة ذاتياً التي صنعتها المهارات الشعبية، إلا أنني أستثني من هذه العروض التماثيل والدمى التي كانت مخصصة لفرجة الخاصة، كتلك الدمية الراقصة التي أُديرت في مجلس بدر بن عمار ووصفها في شعره. أما تلك التي كانت معروضة أمام أنظار الجماهير في القصور والدور والبساتين والساحات فهي التي أُصنفها ضمن عروض الفرجة المستقرة.

أنا أعلم كم سيثار من الجدل أو على الأقل التحفظات إن لم أجابه باعتراضات على هذا التصنيف، فتمثيل التماثيل أو الدمى المتحركة هو تمثيل آلي حركَاتُهَا محدودة بمكانها المرتبطة به والعنصر الانساني فيها مفقود.

ولكن يدور في ذهْني موقف نقاد الفن من مدن الألعاب وعلى وجه التحديد (ديزني لاند) في الولايات المتحدة والتي تنتمي إلى الفولكلور الاميركي. فلقد اجمعوا على انها تقدم عروض الفرجة المستقرة للجماهير الشعبية والتي تدخل في المسرح بالمعنى الشامل لفنون العرض المختلفة. أليست تلك التماثيل والدمى العربية المنصوبة على مرأى الجماهير ولفرجتها هي نماذج مصغرة عن تلك التي نُصِبت بعد مئات السنين في حدائق ديزني لاند؟ أما بالنسبة للآلية في حركة هذه التماثيل فإن تحريك صور صندوق الفرجة وهو آلي ومع ذلك صُنِّف كشكلٍ مسرحي وصنف في عداد التمثيل غير المباشر. فضلاً عن هذا فإن الكثيرين قد اعتبروا التمثيل عنصراً ضرورياً إن لم يكن وحيداً في المسرح. وما تقوم به التماثيل والدمى المتحركة ذاتياً هو التمثيل، ولا ينزع عنه هذه الصفة آلِيَّتَهُ، شأنه شأن صور صندوق الفرجة المتحركة التي لم تخرج بها آلية إدارتها داخل الصندوق عن تصنيفها في عداد التمثيل غير المباشر. على كلٍ ما ذَكَرْتُهُ لم يخرج عن حدود الظن ولم يتجاوزه إلى اليقين تاركاً لابحاثي في المستقبل أن توصلني إليه. واكتفي هنا بإيراد بعض الأمثلة لما حَفِلت به كتب التاريخ العربية من وصف لهذا النوع من عروض الفرجة المستقِرَّة. من ذلك ما ذكره الخطيب البغدادي في كتابه (تاريخ بغداد) عن صنم على صورة فارس يحمل في يده رمحاً يدور ما الريح نصب فوق قبة خضراء فوق الايوان. ومن ذلك أيضاً ما ذكره ياقوت في (معجم البلدان) عن دار الشجرة التي بناها الخليفة المقتدر وذكر أنَّهَا سميت بذلك نسبة لشجرة

من الذهب والفضة لكل غصن فروع مكللة بأنواع الجواهر على شكل الثمار وعلى أغصانها انواع الطيور من الذهب والفضة إذا مرّ الهواء عليها أبانت عجائب أنواع الصفير والهدير. من ذلك أيضاً ما ذكره النعيمي في (تنبيه الطالب والدارس) انه كان بباب الساعة في الجامع الأموي في دمشق ساعة عليها عصافير من نحاس ووجه حيّة من النحاس وغراب فإذا تمت الساعة خرجت الحيّة وصفّرت العصافير وصاحَ الغراب وسقَطت حصاة.

لقد كان إقبال الجماهير العربية على عروض الفرجة هذه شديداً واندمجت بعروضها اندماجاً ترك مفعوله في مخيلتها. وهكذا كانت تلك المقاطع التي فَعلَتْ بوصفِهَا في القصص الشعبي كالسير الشعبية والحكايات. ففي سيرة الملك الظاهر وصف لقاعتين تحتويان على أربعة لواوين في كل منها أربعة شخوص من النحاس الأصفر كل منها يحمل مقشة من الرصاص، وفي كل أربع وعشرين ساعة تأتيه أسماء روحانية فيكنس الماء ويلقي ما يخرج منه إلى الأرض. كما يصف الحكواتي قاعة الوزير أحمد بن أباديس السبكي وكان إذا جلس فيها يأمر الخولي أن يدير السواقي، فإذا اندفع الماء وجرى ووصل إلى الأشخاص فتدور من ثقل الماء فإذا تحركت اللوالب والعقارب إلى ذات اليمين تجري المياه وتتمايل الأشجار وتهب الرياح إلى الأنهار فيطيب له المقام بتلك الدار.

وفي سيرة عنترة بالصيغة التي كان يرويها أبو المكارم تمثال لفارس من النحاس الأصفر إذا وصل إليه إنْسَانٌ يدور بسيفه مثل ريح الشمال فلو صادف سيفه هذا جبلا لقدَّه قطعتين.

٢ ـ عروض الفرجة المتجولة :

وأعني بها تلك المواكب والمسيرات الشعبية في مناسبات الحج والأعراس والختان والأعياد.

فقد جرت العادة في مصر في العصر المملوكي أن يُحتفل بدوران محمل الحاج مَرَّتَيْن في السنة مرة في الزيارة الرجَبية ومرة أخرى في شهر شوال. وكان هذا اليوم من أجمل احتفالات القاهرة إذ كان يخرج أرباب المساخر من بلهوانات ومهرجين ومصارعين في مقدمة الموكب وهم يرتدون ملابسهم التقليدية التي كانوا يظهرون بها في الحلقات، ومنهم من كان يسير على أرجلٍ خشبية قد ترتفع إلى ثلاثة أمتار تقريباً ويسدل عليه معْطفاً طويلاً يغطي الأرجل الخشبية ويلطخ بالمساحيق وجهه والجماهير المحيطة والمواكبة بين تهليل وتصفيق وضحك لهؤلاء الذين اطلقت عليهم تسمية عفاريت المحمل، حتى إذا تجاوزوا اماكن وقوفها لحق بها المتفرجون زرافات ووحداناً لينضموا إلى الموكب وَيُرَافِقُوه في مسيرته.

ويورد المقريزي في خططه نقلاً عن المسبِّحي عن احتفال الجماهير المصرية بعيد الخروج لسجْنِ يوسف بالجيزة فيصف بعض وقائع هذا الاحتفال ذاكراً أن العامة والسوقة طافت الأسواق بالطبول والبوقات يجمعون من التجار وأرباب الأسواق ما ينفقونه في مضيهم إلى سجن يوسف. ثم يشير المقريزي إلى الموكب الذي يتوجه إلى السجن بالتماثيل والمضاحك، والحِكَايات والسمَّاجات وقد استمرّ هؤلاء نحو الأسبوعين يَطْرُقُونَ الشوارع بالخَيال والسمَّاجات والتماثيل.

وفي مخطوطة محفوظة في المكتبة الوطنية في باريس بعنوان «تاريخ الملوك والعساكر» أو «تاريخ الملك الناصر» تعود إلى سنتي ٧٠٤ و٧٠٥ هـ ـ قرأتُ وصفاً لموكب مائي سلك نهر النيل في مناسبة الاحتفال بوفاء النيل، وقد تألف من حراريق اختلط على متونها فرق الفنانين من قارعي الطبول ونافخي الأبواق وعارضي خَيال الرقص (وهو من أنواع خيال الظل كما ذكرت) وأنواع المطربات وامتلأت الشخاتير بالمغاني.

وفي منطقة هاميلقار الواقعة في ضواحي مدينة تونس ينطلق موكب من المتدينين من الزاوية صاعدين جبل سيدي بو سعيد وهم يحملون الرايات الخفاقة. ومن بداية الطريق وحتى نهايته تسمع أصوات المزاهر وعزف القصب بينما يردد المداحون أدعية الثناء للولي الذي يسكن قمة هذا الجبل على ما يبدو، وكان بعض الأشخاص يمثلون مشاهد كوميدية مستمدةً موضُوعاتها من الحياة العادية وهم يرافقون الموكب المذكور.

ولفصول السنة والمواسم الزراعية مواكبُ في بعض الأقطار العربية. فمن اجل استدرار المطر كانت تنظم مواكب يحمل المشاركون فيها دمية خشبية مزينة بقطع ملّونة من القماش يطلقون عليها في تونس اسم «ام كتنبو» وفي الجزائر ام تلفونجا، وكانوا يدورون حولها يرقصون ويصلّون ليهطل المطر ويروي الأرض العطشى.

وقدم لنا ابن طولون في كتابه (مفاكهة الخلان في حوادث

الزمان) عرضاً لموكب ختان تجول في أحياء دمشق يوم الاثنين في التاسع عشر من جمادى الأولى سنة ١٩٢٦هـ/ ١٥١٩ م فذكر أنه «في ذلك اليوم كانت زفة الولد محمد بن الأزعر أحمد بن قبعية الحائك في الكتان، وكانت هائلة، عَزَم والِدُه فيها الشباب من حارات دمشق وضواحيها كالشاغور والقبيّات وكفر سوسا والمزّه والقابون وبَرزة وحرّستا واجتمعوا بالصالحية عند الجامع المظفَّر بالعدد الكاملة والأقمشة المفتخرة وأعارتهم الحكام عدة خيول ملبسة قيل سبعة وجاءت الحراسْته معهم بِنَفرِهم مُلَبسين وعمل بعض الحِيّاك له نولاً محمولاً على دابتين بنسج فيه ونزلوا من الصالحية خلا النول المذكور على درب الشلبية وداروا دورة دمشق على باب الجابية ثم الشاغور ثم الشيخ رسلان ثم السبعة ثم مسجد القصب ثم حارة المزابل فوقع بينهم وبين أهلها بسبب أن من في الزفّة قيسية وأهل هذه الحارة يمنية وبينهما من العداوة ما لا يخفى، فخرج بعض ناس ولولا لطف الله لحصل شرعظيم ثم عادوا إلى الصالحية عن طريق الجسر ومعهم الطبول والزمور والمغاني والمخايلة وغير ذلك».

وقد استهوت مشاهد مواكب العرايس في ذَهَابِهِنَّ إلى الحمّام وإيَابِهِنَّ منه مؤلفي الظليات فادخلوا في ظليَّة علم وتعادير فَصلاً يعرض موكب العروس علم في ذهابها وإيابها إلى الحمام وقد سجله بنصّه الحرفي المستشرق كورت بروفر في مطلع هذا القرن بكل ما يعرضه من فرجة ويدور فيه من غناء حواري. وقد استهوى هذا الفصل الجماهير ونال إقبالها الواسع لدرجة انه كان يعرض مستقلاً عن الظلية تحت عنوان لعبة الحمّام، وقد لخصها كل من المستشرق كيرن وأحمد تيمور باشا بسطورٍ نبهت رغم اقتضابها إلى شعبيتها وإقبال الجماهير عليها.

وقد لاحظت أن الزغاريد والأغاني التي تُخاطب بها المزغردات العروسين وافراد عائلتهما في مواكب وعروض الأعراس تضفى على زفة العروس جواً حوارياً بمعناه المسرحي الاحتفالي الكامل. ويمكن تتبع ذلك مثلاً في نصوص الزغاريد التي سجلها شفيق طبارة في مقاله (أغاني اللبنانيين الشعبية) الذي نشرته مجلة الأديب سنة ١٩٤٢.

فالمزغردة تخاطب العروس ثم العريس وبعدها توجه كلامَهَا إلى الحضور بعد أن تنتقل تخاطب والد العريس ثم أهل العروس ثم تغني للعروس في جلوتها وللعريس في زفته وتدخل مجموعة أشبه بالجوقة تنشد عند دخول العروس إلى بيت العريس.

ختاماً لا ريب أنكم لاحظتم أنَّني قد اقتصرت في محاضرتي هذه على التعريف بفنون المسرح في تراثنا الشعبي وعرض لمحات عامة عن بعض معالمها دون التحليل والربط بين جوانبها التاريخية ومقوماتها الجمالية والتقنية إلا لماماً، وذلك باستثناء فن خيال الظل وإلى حد ما فن الحكواتي ومسرح الدمى وصندوق الفرجة. والسبب هو انه لم يُعرَف عن هذه الفنون حتى اليوم - على علمي - سوى تلك الاشارات العابرة التي وردت في كتب المؤرخين والرحالة وَأَتَيْتُ على ذكرها. وما عُثِرَ عليه حتى اليوم من نصوص مسرحية شعبية هو ضئيل للغاية لا أزعم أنني أشرت إلى جميعه وإن كنت في الواقع، على ما اعتقد، أتيت على ذكر مُعْظَمِهِ. ولعل أطاريح الجامعيين ودراسات الباحثين تتوصل ذات يوم إلى اكتشاف الجوانب المجهولة في فنون المسرح في تراثِنَا الشعبي، ذلك اليُنْبُوع الموحي المتدفق بالإلهام الفني والذي لا ينضب معينه على الدوام في كل زمان ومكان.

الأمثال: من الفحص إلى المساءلة

جورج ناصيف

الكلام على سلام الراسي، جمّاعة وراوية للمأثور الشعبي، يستدعي فوراً، ومن غير نُقلة، الكلام على المرويات والأمثال والقصص التي انسلخ إلى جمعها «لئلا تضيع».

فالراسي يغيب، كمنشىء وحافظ، خلف المحفوظ الذي دوّنه في اللوح، كأنه عثمان الذي خشي على الكتاب أن يتبدد في الصدور والسطور، فقام إلى الجمع، لا يضيف ولا ينسخ، بل يتقصد التحقق ويأتي بالبينة.

ليس من يجادل في أن المثل، والقولة لمارون عبود، هو «أدب الشعب وعنوان ثقافته، والدليل على عقلية الأمة وأخلاقها الأولية ونتيجة اختباراتها في الحياة»[1].

بصفته تلك، ولأنه في عين العوام حمّال للخبرات والتجارب جميعها، مُنطوٍ على الحقائق الراسخات، آتٍ من القديم والمجرّب والمجلوّ، غير محتمل للحيوان أو النقيصة، فقد اكتسى عند العامة، كما لاحظ الراسي، «قوة توازي أحياناً أقوال الأنبياء والفلاسفة وعظماء الرجال»، وبات غير قابل للجدال أو المجادلة، يتقدم الكلام مفتتحاً إياه ليغلق باب الترسّل أو الاجتهاد أو الرأي قبل طرقه، أو ممسكاً سيلانه عندما يحسبه القائل مصباً أخيراً. فإذا أرسله المتحدث شاءه، حسب وصف الراسي، «حجراً أخيراً في بنيان الحديث، فصلاً للخطاب، بواسطته يغلق مدماك الكلام». (حكي سرايا وحكي قرايا).

وليست المسألة مسألة موضع فقط. بل يتصل الأمر بوظيفة المثال، على لغة أهل الاجتماع. فهو من هذا القبيل، ينتمي إلى المؤسّسي، الموروث، التاريخ. وبمضمونه يرمي إلى الآنية والحضور. كما يرمي إلى كشف المستقبل، ولكن بما هو تكرار لحاضر ـ ماض»[2] لحاضر ما يمكن إلا أن يحاكي الماضي ويترسمه، باعتبار أن القديم خير من المحدث، وليس من مستغلق إلاّ كشفه السالف حتى أبانه إبانة يقصر عنها اللاّحقون.

وإذا كان صحيحاً أن خلف الأمثال منظومة معارف، وجهازاً من القيم الاجتماعية، إلا أن هذه المعارف ليست متساوقة، منسجمة في نسيجها الداخلي، وليست القيم مما يمكن نسبتها إلى الثبات والتماسك والبنيان المنطقي. فقد درج كثرة من جمّاعة الأمثال، ومن الباحثين، على فحص هذه الأمثال لاستنطاق القيم التي تستبطنها، ولرسم شخصية نمطية للريفي أو للبناني من خلالها، كمثل ما فعل أنيس فريحة في حديثه عن «عقلية اللبناني كما تتراءى من فلكلوره»[3].

والحق أنه يجدر التلفّت إلى ما نبّهنا إليه د. حليم بركات في سفره الثريّ «المجتمع العربي المعاصر» من «خطورة استصدار قيم ثابتة من الأمثال. الأمثال تقال في مناسبات محدّدة للتدليل على فكرة أو ظاهرة، وفي سبيل البلاغة والاقتضاب. وهي عادة جمل تقترح مسلكاً ما في بعض

الحالات أو تصدر حكماً عابراً، أو تصف حقيقة ما، أو تسخر من سلوك أو شخص معين. وبسبب اتصالها الوثيق بالمناسبات تقال في بعض الظروف، وقد تفسر تفسيرات مختلفة، وقد يكون لها مدلولات متنوعة. وقد تتناقض مع أمثلة أخرى»[٤].

ولعل هذا التناقض بالذات هو ما يستوجب أن نجلوه بشيء من التفصيل، حتى يستوي المثل في موقعه الصحيح، من حيث الدلالات وما يومىء إليه.

فإذا كانت بعض الأمثال تؤكد على العصبية العائلية، وتحضّ على التماسك الأسرويّ والقبلي كالقول (أنا وخي عا ابن عمي وأنا وابن عمي عا الغريب، اللي في نقطة من دمك ما بيخلي من همك، أهلك ولو رموك بالمهلك، ما بيحمل همك إلا يللي من دمك) إلا أن ثمة أمثالاً أخرى تحض على عكسها، حيث تذم الأقارب ومن يتصّل بنسب الدم (الأقارب عقارب، عداوة الأقارب أوجع من لسع العقارب، البغض بين القرايب والحسد بين الجيران، الجار قبل الدار، أهلك اللي اشتروك ولا أهلك اللي باعوك . . .).

وفي شؤون النظر إلى الحياة، نزولاً عند قضائها وقدرها، أو حثاً على الجهاد والمغالبة وتوكيداً للاختيار الحر، نجد التناقض عينه.

فالأمثال القدرية وفيرة: الإنسان في التفكير والله في التدبير، لا تفكّر، لها مدبر، الحذر ما بيمنع القدر، المكتوب ما منو مهرب، إذا وقع القدر عمي البصر، قول الله وامشي عا وجه الماء، ابن تسعة ما بيموت ابن عشرة، اللي إلو مدة ما بتقتلو شدة، العنده علة بالبدن ما بشيلا إلا الكفن، كل شيء قسمة ونصيب، كل واحد رزقتو بتوصلوه، المنحوس ولو حطلّوا فانوس . . .

والأمثال التي تذهب في اتجاه مناقض، لا تشكو من وفرة: العيشة تدبير، اعقل وتوكل، إن نام الدهر لا تنم له، اللي ما بيحسب لقدام بيوقع، اللي ساق نفسه للردى لاّ يلومها.

وثمة أمثال تسخر من القدر صراحة: اقعد على وكر الدبابير وقول هيدي تقادير، إن أقبلت من الله و إن أمحلت من الناطور.

والموقف من المال والثروة متناقض، بدوره. فمن الأمثال ما ينسب الكرامة إلى الثروة فيقيس بها الرجال، ومنها ما يسقط المال كمعيار.

في السلوك الاجتماعي تحتشد أمثال تزين الفردية والانتهازية والتملق والتقلب وإيثار السلامة: الشاطر بشطارته، حسب السوق سوق، الناس مع الواقف، الهريبة ثلثين المراجل، فخار يكسّر بعضو، العين ما بتقاوم مخرز، هالخد عاللطمة، بوس الأيادي ضحك عاللحى، بوس الكلب من تمو وخذ اللي بدك منو، الإيد اللي ما بتقدر عليها بوسها وادع عليها بالكسر، ألف كلمة جبان ولا كلمة الله يرحمو، العب وحدك بترجع راضي اللي بياخذ أمي بعيطه يا عمي، ألف قلبة ولا غلبة، البعد عن الناس غنيمة.

وتحتشد مثلها أمثال تكرم التضامن الاجتماعي، والتآزر بين الناس، وترى باكبار الى الثبات على الموقف: الناس للناس، عشرة الإخوان تنسي الأحزان، ألف صاحب ولا عدو، الجنة بلا ناس ما بتنداس، كثرة الأيادي بالحصيدة غنيمة.

حتى المرأة التي تُرمى، في الغالب من الأمثال، بكل مظنّة سوء، وتُنعت بما نفر من الكِلَم وغلظ على السمع، لا تفتقد أمثالاً ترفعها في الكرامة.

فمن أمثال التحقير: المر مرارة يا غشيمة يا قهّارة، المرأة تنكة ولو صارت ملكة، البيت اللي ربو مرا كل ما لو لورا، المرأة مثل الزيتون ما بتحلا إلا بالرص، بنت الدار عورا، البنت يا زيجتها يا جنازتها، البنت مشمشة كل الناس بتهزا، مسمار بالحيط ولا مرا بالبيت، من طاوع الإناث دفع الطاق طاقين وثلاث.

ومن الأمثال التي ترى إلى المرأة كائناً سوياً، بل تُعزّها على الذكر والعقب: البنت المليحة ولا الصبي الفضيحة، المرأة المصاقبة خير من العاقبة.

ولا يسلم الدين، في عباداته وشعائره، من أمثال تتناقض حياله. فإذا كان «اللي ما عندو دين خاف منو، وكل من على دينه فتاش»، فهناك أيضاً دعوة إلى عدم المغالاة في التدين كقولهم «صم وصل بتركبك القلة»، بل تبرير للتجديف يصاغ صراحة: «سب الدين الله بعين»، و «كل شي بوقته منيح، حتى مسبة الدين بوقتها تسبيح».

من هذا الطواف اليسير في عالم الأمثال، نستوثق مما انتهى إليه جازماً د. بركات حين أكد أن في الأمثال «صراعا بين قيم القدرية وقيم الإرادة الحرة، بين القيم السلفية والقيم المستقبلية، بين قيم الإبداع وقيم الأتباع، بين قيم القلب

وقيم العقل، بين القيم الجمعية والقيم الفردية، بين قيم الانغلاق وقيم الانفتاح، بين قيم الطاعة وقيم التمرد»[٥].

ولكن، على خلوصنا لهذا الرأي، وميلنا إلى قراءة الأمثال في تناقضها كتعبير عن تناقض الحياة نفسها، وانطوائها على أكثر من جانب ووجه، وعصيانها على الانحباس في قالب من كلمات يسيرة، إلا إننا لسنا نسقط أن ثمة قيماً ترقى إلى ما يشبه الثوابت، فلا تجد مثلاً يطعن بها، أو قولاً سائراً يجري عليها مراجعة، كمثل الحض على العمل، تبريكاً له واقبالاً عليه (الله مبارك بالشغل، الشغل عبادة ثانية، الحركة بركة) واعلاء مقام كبير السن اعتباراً لحكمته (اللي ما عندو كبير يشتري له كبير، أكبر منك بيوم أفهم منك بسنة) واعتزازا بالأرض وحرثها (قفة شلوش ولا قفة شروش، إن جار عليك الزمان جور عا الأرض) وافتخاراً باقتناء البيت (البيت سترة، البيت عز، البيت أول مقتنى وآخر مبيع) ونفرة من الحكم والحكام والسياسة، وما إليه من رواسخ في العقل الجمعي الذي تفصح عنه الأمثال.

حتى الساعة، كنا ما زلنا تحت خباء الأمثال. نقربها، نجسّمها، ونطوف حول كعبتها.

لذا، حان وقت الخروج من صحن الدار إلى فنائه، من تفحّص الأمثال إلى مساءلتها طلباً للتعرف على مدى لبوثها حاضرة، راعشة، وقائلة الحياة، أو انقطاعها عن دورة الأرض والمعاش وارتدادها إلى متحف الكلمات الباردة.

ولنا، هنا، أسئلة:

- إذا كانت الدراسات الفلكلورية الغالبة قد تناولت فلكلور سكان لبنان القديم، من الدروز والنصارى، كما أقر بذلك أنيس فريحة، قائلاً: «إن المسلمين يختلفون فلكلورياً عن سكان لبنان القديم اختلافاً بيّناً، فالمسلمون لم يسكنوا القرى، وليس في حياتهم الاجتماعية والاقتصادية ما يشبه الحياة القروية»[٦]، فهل يصح في الأمثال تخصيصا ما يصح في الفولكلور تعميما؟ هل الأمثال المتداولة متداولة بالكثافة نفسها في أطراف لبنان وملحقاته خارج جبل لبنان؟

- إن المثل يطلع من نظام اقتصادي - سياسي محدد السمات حيث لكل نظام منظومة معارفه الاجتماعي. والمثل اللبناني وليد الريف. وليد القرية المغلقة، المتراصة، حيث يعلى الأرض والزرع والذكورة. وهذه القرية تبدلت. دخلتها المدرسة والنادي والصحيفة والأحزاب والإذاعات والحرب والآلات والاختلاط والدولار. فهل ما زالت الأمثال تحمل روح هذه القرية، وتشيعها، أم بات الانقطاع بين قرية اليوم والأمثال أكثر سفوراً من أن يحتمي خلف الكلمات؟

- لقد قالت الأمثال قيماً معينة. جلّها متبدل ومتناقض وقليلها ثابت وذو رسوخ، ولكن هل بقي سلم القيم هو نفسه السائد في الوسط الشعبي، حاضراً، وبين شبيهته، على التخصيص؟ هل هناك، ونستعير صيغة د. خليل أحمد خليل، «تمثّل اجتماعي للمثل» في السلوك والمسلك، أم صار المثل زينة الكلام، بُردته وحِليته؟ هل خرج من الحياة ليستقرّ في اللغة وحدها؟

ما نملكه هو الأسئلة، فالإجابات ليست مما تطاله أيدينا.

هل تراني حكيت في الأمثال، ولم أحكِ في سلام الراسي وهو من التقين على اسمه؟

لا أحسبني شططت. فالراسي يُقصد في هذه البئر، أو لا يُعثر له على خطو.

مراجع

(١) مارون عبود - الشعر العامي. دار الثقافة. بيروت ١٩٦٠.

(٢) د. خليل أحمد خليل - نحو سوسيولوجيا للثقافة الشعبية. دار الحداثة بيروت ١٩٧٩ - ص ٧٤.

(٣) أنيس فريحة - القرية اللبنانية. حضارة على طريق الزوال. دار النهار للنشر بيروت. ط ٢ ١٩٨٠ ص ٣٥٥ وما يليها حتى ٣٦١.

(٤) د. حليم بركات - المجتمع العربي المعاصر. بحث استطلاعي اجتماعي. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت ١٩٨٥ - ص ٣٣١.

(٥) المرجع السابق. ص ٣٥٧ - ٣٥٨.

(٦) أنيس فريحة. مرجع مذكور. ص هـ.

الزعني: شاعر الشعب

الدكتور وجيه فانوس

عمر الزعني صديقي، وصديقي العزيز! وهذه الصداقة لا ترتبط بمصالح خاصة أو دوافع شخصية، ويشهد الله أن الزعني لم يعرفني ولم يرني، بل ولم أخطر بباله طول حياته. لقد توفاه الله يوم كنت ما أزال تلميذاً فرحاً بحصوله على الشهادة الابتدائية، ولم تكن لهذا التلميذ علاقة من قريب أو بعيد بأجواء الزعني. ومع هذا، فأنا مصر على أن عمر هو صديقي، وصديقي العزيز جداً: صديقي الذي لم يخذلني مرة، والذي ظلت شخصيته وأشعاره مفتاح سعادة وفرح وإلهام لي طوال سنوات بدأت ولمّا تنته بعد. إنها صداقة بين واحد من أبناء الشعب وبين شاعر الشعب؛ فلا عجب في الأمر ولا غرابة، بل هو الحق كل الحق.

عمر الزعني هذا، لا يمكن أن أتخيله إلا وفي البال فكرة الالتزام: الالتزام بين ابن الشعب وشعبه، والإمعان الواعي في هذا الالتزام حتى النهاية وإلى أبعد الحدود! لقد اختار عمر الزعني أن يكون شاعر الشعب، فالقضية عنده أبعد من كونها لقباً أو صفة. إنها مهمّة وواجب كان يصر على القيام بها والوفاء بكل مستلزماتها. واقع الحال، أن أحداً لم يطلق عبارة «شاعر الشعب» على الزعني، بل هو الذي اختارها لنفسه دوراً ثقافياً واجتماعياً يقوم به وسط بيئة تشكو من نقص كبير في التواصل بين مختلف طبقاتها وفئاتها. ولعل تكريس هذا الاختيار يبدو جلياً في كلام الزعني نفسه في قصيدة «عرِّم يا فرنك» التي أذاعها سنة ١٩٣٦، وفيها يقول:

«أنا رافع راية أوطاني
أنا شاعر الشعب المتألم»

ومع الممارسة الصادقة، أضحى الدور جزءاً لا انفصام له عن صاحبه، وبات شاعر الشعب اسماً رديفاً لعمر الزعني.

أما اليوم، وبعد مرور ست وعشرين سنة وثلاثة أسابيع على وفاة الزعني، فما زال الناس يقولون عنه «شاعر الشعب»! ويالها من كلمة، ويالها من رتبة لاأذكر أن أحداً سوى الزعني قد وصل إليها. لقد ربط الناس في مسيرة الشعر العربي بعض الشعراء بالحاكم أو علية القوم! وقالوا شاعر الخليفة أو الأمير أو الوالي! وربط الناس، أيضاً، بين الشاعر وبين الجغرافيا، فإذا بَنا، على سبيل المثال، نسمع بشاعر النيل وشاعر القطرين. لكن، ومع عمر الزعني، فإن الربط كان بين الشاعر وبين الشعب. ولا أعلم أن تاريخ الأدب عندنا قد أثبت هذه الصفة/ الرتبة على أحد من قبل عمر، ولا أعتقد، ونحن اليوم في زحمة نضال خانقة، أنه جرؤ على إطلاقها على أحد بعد عمر. من خلال هذا الفعل، أثبت الشعب، وبواسطة عمر الزعني، أن له الحق، كل الحق، في أن يكون له شاعره الخاص، وصوته المدوي، ومنبره الأسمى، ولذا، أنا واحد من أبناء هذا الشعب، فإن عمر الزعني، هو صديقي، صديقي العزيز، والأوفى.

حكاية عمر الزعني مع الشعر والناس تروي تجربة مثقف

راقٍ أصرَّ على أن يندمج في كل قطاعات شعبه دون أن يفقد قُدُراته الريادية! ويالها من معادلة صعبة: أن تكون واحداً من الناس، كل الناس، مندمجاً في كبيرهم وصغيرهم، متمكناً من مخاطبة الساذج والمفكر في وقت واحد، وقادراً على المحافظة على ريادتك أمام كل هؤلاء دون أن تخون مبادىء ثقافتِك أو وعيكِ الوطني أو رؤيتك أو تعبيرك اللغوي أو، إن شئت، تركيبَتِكَ النوعية، أو أن تخسر، في نهاية المطاف، جماهيرك. إنها معادلة صعبة، صعبة، لا يحققها إلا شاعر شعب، ولذا، مابرح عمر وحده منذ سنة ١٩٢٢، ربما، وحتى اليوم، شاعر الشعب.

تبدأ الحكاية: أن الشاب الطموح الذي حاز سنة ١٩١٣ شهادة البكلوريا في العلوم والآداب، والضابط الإداري في الجيش العثماني إبان الحرب العالمية الأولى، وطالب الحقوق في الكلية اليسوعية، وأستاذ الأدب الفرنسي في الكلية العثمانية والمدرسة الأهلية، والشريك الثالث في مكتب محاماة مع عمر فاخوري وصلاح الدين اللبابيدي، تَلَبَّسَهُ هاجس الناس، ورأى أن كل المعارف التي حازها، وجميع الوظائف التي مارسها، والمهام التي قام بها، ويمكن أن يُعَبِّرُ عنها بشكل أفضل وأجدى بحمل هموم الناس، وهكذا كان: انصرف عمر إلى الناس، ترك التاريخ يبحث عنهم في رحاب قصائده وشخصيته. ولا أظن أن هذا الأمر كان في حياة عمر الزعني وليد المزاج الفردي والرغبة الذاتية وحسب، واقع الأمر أن الزعني، إضافة إلى ماله من مزاج شخصي وموهبة فذة، كان ابناً لمؤسسة قدَّمت للوطن كباراً من الذين انصرفوا بكليتهم إلى تلبية هاجس الناس هذا، أو الانخراط في الشأن العام والنضال مع الجماهير، كما نقول في تعبيرنا المعاصر. فكان منهم الشهيد، وكان منهم الأديب، وكان منهم السياسي الفذ. أما المؤسسة فهي الكلية العثمانية الإسلامية لمؤسسها الشيخ أحمد عبَّاس، وأمَّا الكبار فمن أبرزهم عبد الغني العريسي، وعمر حمد ومحمد ومحمود المحمصاني وعمر فاخوري، ورياض الصلح وعبد الله اليافي، تركيبة تآلف فيها المزاج والهوى الشخصيان مع تربية وتنشئة صادقتين. وهكذا يحصل الوطن على قادته وعباقرته، وهكذا كان عمر الزعني. فالزعني إذن، التزم عن وعي، أو كما يقال، عن سابق تصور وتصميم، والالتزام عِنْدَهُ كان كلياً وشمولياً في شخصيته ونتاجه.

لوحاول المرء أن يبحث عن مضمون هذا الالتزام في شعر عمر، فلعله لن يتمكن من تحديد عقيدة سياسية ممنهجة للرجل، واقع الحال أن الزعني لم يكن مفكراً سياسياً، وهو أيضاً لم يهو الانتماء إلى الأحزاب السياسية. أمَّا تَجْرِبَتُهُ مع حزب اللامركزية، إبان دراسته في الكلية العثمانية، فيبدو أنها صغيرة، ولم تتوفر حتى الآن معلومات مفصلة عنها. لذا، يمكن القول إن عمر الزعني اكتفى، مثل كثير من الناس، ومن مثقفي عصره خاصة، بقناعات سياسية معينة شكلت نبراساً لتصرفه الوطني، وكانت تقوده في مجال التفاعل مع الأحداث. من هنا، يمكن للمرء أن يعتبر عمر الزعني مثقفاً ليبرالياً سعى جَهْدَهُ في كل إنتاجه لأن يكون مخلصاً لشعبه وبيئته من خلال أقصى ماله من إمكانيات الفعل الفني. ولعله نظراً إلى عدم ارتباطه بأي تفكير سياسي مُنتمٍ إلى حزب معين، فإن أفضل ترجمة توصل إليها لاهتمامه بالجماهير كانت في سعيه الدائب لجعل صورة المعاناة اليومية لأبناء الشعب أكثر وضوحاً واقتراباً من الواقع المعاش. ولعل في تَجْرِبَة الزعني هذه نقلة هامة في الفعل الأدبي لذلك العهد، والانتقال بالكتابة الفنية من الرومنسية الحالمة أو الغارقة في الماضي إلى الواقعية الكاشفة الساعية لإنارة الحاضر والمضي المستمر على التفكير فيه. وقد يكون صحيحاً أن الزعني لم يصل دائماً إلى طرح رؤى سياسية معينة، لكن من خلال واقعيته الجريئة في تصوير الحاضر، كان يدفع بالناس وبقوة إلى التفكير في هذا الحاضر والبحث عن حلول لمشاكله. وهكذا لم يستطع الفكر السياسي المباشر أن يخترق قصائد الزعني ويحولها إلى نوع من البيانات الحزبية، بيد أن الفعل الحياتي تحول في أعمال عمر إلى معاناة إنسانية تنطلق من الخاص إلى العام، ومن الفردي الذاتي إلى الإنساني الشمولي وتظل صادقة حية موحية على مرّ السنين وتوالي الحقب.

إن محاولة هذه النقلة في الفعل الأدبي المعاصر قد تطلبت من عمر الزعني وعياً خاصاً ومميزاً لفهم دور الأدب والأديب، كما تطلبت منه جهداً واضحاً وجريئاً على مستوى التقنية الفنيَّة إن جاز التعبير. لقد عُرِفَ عمر الزعني من خلال قصائده التي كان يغنِّيها على المسارح ومن الإذاعات والاسطونات. وفي الحقيقة، لم يكن للزعني صوت رخم يضعه في مصاف المطربين، بيد أن الرجل اعتمد الأغنية وسيلة تصل من خلالها الكلمة إلى المعاصر، يقوم بها الشاعر بنفسه لا بواسطة مغنين يكون الإنشاد مهنتهم ولعل عمر كان يعتقد بأن الشاعر هو مغني الجماهير مما يُذَكِّرُ المرء بالأعشى

الذي يقال إنه كان يغنّي بشعره فسمي صنّاجة العرب، أمّا الأسلوب الفني الذي كان يُعَبّر عمر عن أدبه، فمن أبرز معالمه استعمال الهجة العامية، وبالتحديد اللهجة البيروتية التي كانت بالنسبة لعمر «لغة الحياة اليومية»، إنها لهجة البيئة التي عاش فيها، وقد استعملها عمر في مختلف أساليبها ومستوياتها، من تعابير المحيط البيروتي القديم والمفرط في شعبيته إلى الأسلوب الراقي لهذه اللهجة أو ما يُعرف بلهجة المكتب أو الصالون. كما حاول أن يستعمل اللهجة الفصحى وكأنها لهجة عامية، أو هو حاول التوفيق بين العاميّة والفصحى، فاعتمد لذلك فصحى يخالها القارىء لأوّل وهلة عفوية لكنها وليدة القصيدة والصيغة والبلاغة: فهي تبتعد عن تقعُّر الفصحى وسوقيّة العامية في آن. والزعني اعتمد أيضاً الأمثال والحكم الشعبية أداة تعبير وتوصيل في أعماله الأدبية. وإذا كانت أعمال عمر الزعني الأدبية لم تتميز بكثير من الزخرفة اللفظية وأنواع البديع، فإنها امتازت باستعمال الرمز. والرمز عند الزعني يأتي موحياً بأبعاد كثيرة ومنطلقاً من واقع الحياة الشعبية في آن؛ لأن رموزه لم تكن بعيدة عن إدراك الإنسان العادي، وكانت تساعد بالتالي، على توصيل الفكرة التي يبغيها. ولعل عمر آمن، ههنا، أن الرمز في الشعر لا يكون ناجحاً إلا إذا كان تراثياً، شعبياً، قائماً في ضمير الأمة. ولم يكتف عمر بكل هذا، بل كان لحركاته على المسرح أثر في إعطاء الكلمات أبعاداً أكثر غنىً من الأبعاد التي تعطيها وهي مكتوبة على الورق. ولعل في استعراض سريع لبعض نماذج من كتابات الزعني ما يُظهِرُ شيئاً من تجربته على الصعيدين الفكري والأدبي.

مع بداية عشرينات هذا القرن، كان لبنان يمر بأحداث حاسمة تركت بصماتها واضحة على كيانه ومستقبله وتجربة وجوده. ففي تلك الحقْبَة من الزمن أُعطيت فرنسا الانتداب على البلد، وأقرّت هذا الانتداب عصبة الأمم. وفي ذلك الزمان أيضاً كانت معركة ميسلون بين الوطنيين من أبناء البلاد وبين الجيش الفرنسي المنتدب. وفي تلك المرحلة كذلك، أعلنت دولة لبنان الكبير، زمن نضال وتحديد مصير؛ ومرحلة من تاريخ الوطن كانت تطلب من الجماهير كل وعي وإدراك ونضج في العمل السياسي والفكر الوطني. وفي تلك الأيام أيضاً صدف أنّ آنسة من مثقفات تلك المرحلة أصدرت كتاباً يتعلق بموضوع السفور والحجاب، الأمر الذي دفع كثيرين من رجال الدين والمفكرين إلى مناقشات عديدة وصولات وجولات حول هذا الموضوع، وكادت القضية تحوّل انتباه أكثرية لا بأس بها وبأهميتها من رجال الفكر عن الواقع السياسي الذي كانت تعيشه البلاد. وهنا يبرز عمر الزعني في أول قصيدة، أو أغنية، أو موقف جماهيري له. في الحياة العامة، وفي قضايا الناس، هناك أمور هامة؛ بيد أن الزعني، رأى، عهدذاك، أن أمراً واحداً هو الأهم: الموضوع الوطني، الحفاظ على الوطن والتمسّك به، ولم يبال الرجل بكل المحافظين أو المقررين في ذلك الوقت، لم يكن لا مع السفور ولا مناصراً للحجاب. رفض طرح القضية برمتها. الموضوع الأول والأخير الذي رآه أهلاً لأن يشغل الناس كان الهاجس الوطني والمحافظة على الأرض، وكانت الصرخة الموقف:

الدنيا قايمة	والشعب غافل
راحت بلادكم	ما حد سائل
الحق عليكم	ولـلا عَ مين!
شوفوا البلايا	شوفو الرزايا
والشعب قايم	على الملاية
نسيو الحماية	نسيوا الوصايه
ما فاهم	إيه الحكايه
والطاسة ضايعة	يا مصلحين!

موقف حضاري جذري، ووعي والتزام قلّما تسنى لمثقف، عهد ذاك، أن يستوعبَها في فكرة بسيطة ويُقدّمُها أغنية ساخرة للناس. أحبَّ الناس أغنية الزعني، وانتشرت بينهم، حتى أننا ما زلنا لليوم نسمع أصداء اللحن الذي استخدمه عمر في موشح في مدح الرسول من على مآذن بيروت!

وتمضي الأيام، يكاد الانتداب الفرنسي أن ينتصر، ينشغل كثير من الناس في بلادنا بعقدة تفوّق الأجنبي، وبالرغبة المميتة في تقليده اجتماعياً والنسج على منواله. وهنا أيضاً يقف عمر بالمرصاد. يقف محللاً واقعياً جريئاً منطلقاً من أقرب المفاهيم إلى ذهن الناس؛ هؤلاء الذين غرّرت بهم مظاهر برّاقةٌ للعيش حسبوا أنها الفلاح المشتهى للوطن، فإذا بها في أساس التمويه على فشل الحياة الاقتصادية والإدارية والسياسية. يأتي عمر في دعوته هذه المرة من صرخة ألفها أهل بيروت عهد ذاك. صرخة متسول كسيح جعل من مداخل مدافن الباشورة مقراً له يستجدي منه الناس ويقول بلكنة عربية تركية:

«إيدو ما في، إجرو ما في،
قوة ما في، فقرا، مساكين».

ويصبح الناس كلهم عند الزعني هذا التاعس المستقر عند مدخل الجبانة يبحث عن الحياة. وتأتي الصفعة ملعلعة، تلفح كل الوجوه والجباه والرقاب، يطلقها عمر الزعني لا لتذهب هباءً، بل لتستقر في ذهن الناس وتُمْسي أغنية مفضلة ولحناً محبباً، ونداءً قريباً من الذهن، ولا يبقى إلاّ أن يُحْسِن الناس الإصغاء والقراءة والفهم والانطلاق من نصّ عمر:

الفجر لاح، الله أكبر،
والناس صحيت، وإحنا بنسكر،
لكن منرشّ عالموت سكر،
كل الأمراض عمّال تفشي،
والشعب ما عاد يلقى دفشة،
بنهدّيه حتى يقوم يمشي،
إيدو ما في، إجرو ما في،
قوة ما في، فقرا مساكين.

أراضي واسعة وجبال عالية،
وكل طحينا من أوستراليا،
البستان بتطيب أغراسه،
لو يسلم من إيد حرّاسه،
النواطير حارقين أنفاسه،
غله ما في، بصله ما في،
فجلة ما في، فقرا مساكين!

كان هذا حوالي سنة ١٩٣٨، والرائع في عمر أنه يبدو وكأنه لم يلتزم ناس ذلك الزمن وقضاياهم وحسب، بل التزم الزمان برمته وقضايا ناسه أبداً. فإلى أي مدى يا ترى تبتعد صرخته تلك عن عويل القوم في هذه الأيام؟ وهكذا برؤيا فذة تخترق الواقع، وببساطة تتحدى العبقرية، يصرخ عمر الزعني في أيام الجوع والفقر في كل عصر:

طاسه بارده طاسه سخنة
ساعة حرب ساعة هدنه
متألم يوم متنعّم يوم
يوم بجهنم يوم بالجنه
لأصغر خبر وأدنى إشاعه
كل العملة كل البضاعه
بتعلى بتوطى بساعة سمّاعة
بعلمك عشنا بعلمك متنا

أمّا الجماهير، فإن الزعني لم يتركها دون أن يوجه أضواءه الكاشفة على تصرفاتها، ودون أن يسعى إلى الصدق التام في التعامل معها؛ والصديق من صدق لا من صدّق كما تقول هذه الجماهير. والزعني، صديق الناس، كان من أبرز رواد الدعوة إلى نبذ التعصب الطائفي والمذهبي حين يقول:

إن قلت أبوه ولاّ لأ
مالناش غنى عن بعضنا
دينك إلك وديني إلي
أمّا الوطن من دمنا!

الكلام عن عمر الزعني، ما زال طفلاً، فنتاج الرجل لم يلق حتى الآن ما يستحقه فعلاً من الدراسة والبحث في هذه التجربة الفذة والجريئة، والأمل أن لا يُختم الحديث عن عمر الزعني، بل إن في النفس أن يكون كلام اليوم بداية. إن هذا النوع من التفاعل مع الحدث الآتي، لم يؤمن لعمر الزعني أن يكون من خلال إنتاجه الأدبي خير مؤرخ للأحداث السياسية في لبنان خلال المرحلة التي عاشرها وحسب، بل لعل هذا التفاعل هو ما يجعل من الزعني شاعراً إنسانياً عظيماً يستغرق الزمن، شاعراً قادراً على الامتداد، عبر معاناته وتعبيره الأدبي، إلى ما بعد عصره وزمنه. وأظن أن كثيراً ممن عرفوا أشعار عمر وأغانيه، ما برحوا يستدعونها من ذاكرتهم مع أحداث كثيرة نعاصرها اليوم ونعيش معها وبها.

ندوة «الموروث الشعبي في العالم العربي وعلاقته بالابداع الفني والفكري»

دعا الحرس الوطني في المملكة العربية السعودية إلى المهرجان الوطني الثالث للتراث والثقافة في مدينة الرياض من ١٩ إلى ٢٢ آذار (مارس) الماضي.

وقد عقدت في إطار المهرجان ندوة خاصة بعنوان «الموروث الشعبي في العالم العربي وعلاقته بالإبداع الفني والفكري وفي الصفحات التالية من «الآداب» الأبحاث التي ألقيت ونوقشت في هذه الندوة.

وقد صدر في ختام الندوة بيان الجادرية، الذي ننشر هنا نصه:

إن هذه المبادرة التي قام بها الحرس الوطني بتوجيه من خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبد العزيز وتحت الرعاية الدائمة من صاحب السمو الملكي الأمير عبد الله بن عبد العزيز ولي العهد، نائب رئيس مجلس الوزراء، ورئيس الحرس الوطني، والمتمثلة في إقامة مهرجان وطني سنوي للتراث والثقافة، تعد مبادرة رائدة تستحق الإشادة والتقدير، وذلك لما يقدمه هذا المهرجان من إيجابيات ثرة لابد أن تكون محل الاهتمام والمتابعة والرعاية.

وفي اطار هذا المهرجان، انعقدت في الجادرية هذا العام «١٤٠٧ / ١٩٨٧ م» «ندوة ثقافية كبرى» في الفترة من التاسع عشر إلى الثاني والعشرين من شهر رجب الموافق للتاسع عشر إلى الثاني والعشرين من شهر مارس وهي حلقة أولى في سلسلة الندوات التي يعتزم عقدها سنوياً حول محور رئيسي وهو «الموروث الشعبي والابداع الفكري والفني» فيكون ذلك نشاطاً مستمراً يهدف إلى تحقيق الاغراض التالية:

اولاً: إن الابداع الادبي والفكري والفني في أسمى صوره استمرار حي خلاق لثقافة الشعب وموروثاته المتنوعة، ومن مهمة هذه الندوة المستمرة الكشف الدائم عن أوجه العلاقة المتجددة بين ذلك الموروث وبين مجالات الابداع لترسيخها وتوضيح أطارها وأبعادها.

ثانياً: ان متابعة هذا المحور الحيوي تمنح آفاقاً جديدة امام المبدعين والدارسين للافادة من الكوامن الفنية في الموروث الشعبي، واستلهامها، أو استعارتها أو توظيفها في أعمال رائدة وأصيلة.

ثالثاً: إن بحث هذا المحور سيسهم في الحث على الاهتمام بالموروث الشعبي العربي ورعايته وصقله وحفظه من الضياع وحمايته من الاهمال. فالموروث الشعبي رافد

من روافد الثقافة العربية في جانبها الابداعي، وعنصر مهم لقيام العديد من الدراسات والبحوث في العلوم الانسانية والاجتماعية المختلفة.

رابعاً: إن بحث هذا المحور يدفع إلى صقل قيم الموروث الشعبي الخيّرة وبالتالي يدفع برموزه إلى واجهة المخيلة الابداعية لارتباطها الوثيق بنفسية الأمة ومكوناتها الروحية والوحدانية.

خامساً: إن بحث هذا المحور ودراسته والاهتمام به يجب أن لا تتعارض مع قيم العقيدة الاسلامية.

سادساً: إن مناقشة هذا المحور لابد أن تبتعد كلية عما يسيء إلى اللغة العربية الفصحى من قريب أو من بعيد، فاللغة الفصحى هي اللغة القومية للأمة العربية، وهي فوق ذلك لغة القرآن الكريم، فالعامية لا يمكن أن تكون بديلاً للفصحى، والندوة لابد أن ترفض أية دعوة إلى العامية تختفي وراء نزعات انعزالية مشبوهة .

سابعاً: يجب أن لاينحرف الاهتمام بالموروث الشعبي - بحثاً وإبداعاً - إلى ما يؤدي إلى الفرقة بين الشعب العربي في مختلف اقطاره.

ثامناً: إن بحث هذا المحور يبتعد عن التخصيص الجغرافي، فالهدف هو الموروث الشعبي في العالم العربي بأجمعه.

وبناء على ما تقدم فإن المقصود بالموروث الشعبي هنا : هو ما ورثته الأمة العربية من آداب - فصيحة وعامية - لها وظيفة جماعية، وفنون متنوعة مثل «العمارة والزخرف والخط والموسيقى والرسم . . ألخ» وقيم «وعادات» وتقاليد شعبية تبرز هويتها وتميز شخصيتها .

وقد افتتح الندوة الأولى هذا العام معالي الشيخ عبد العزيز بن عبد المحسن التويجري نائب رئيس الحرس الوطني المساعد، حيث ألقى كلمة ضافية في هذه المناسبة تلاه سعادة الدكتور عبد الرحمن السبيت وكيل الحرس الوطني فألقى كلمته التي رحب فيها بالمشاركين وتمنى لهم التوفيق في سير أعمالهم. ثم أعقب ذلك الدكتور فهد العرابي الحارثي مدير الندوة بكلمة أوضح فيها أهداف الندوة وغايتها. ثم توالت أعمال الندوة في سبع جلسات أخرى ولمدة أربعة أيام نوقشت خلالها ست ورقات عمل وهي:

١/ ماهية الموروث الشعبي العربي - مقدمة من د. سعد بن عبد الله الصويان.

٢/ علاقة الموروث الشعبي بمخيلة المبدع - للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي.

٣/ الموروث الشعبي في التراث العربي للدكتور محمد رجب النجار.

٤/ أهمية الموروث الشعبي في الأعمال الابداعية - للدكتور شربل داغر.

٥/ أثر الموروث الشعبي في السلوك والأنماط الفكرية - للدكتور عبد الغفار محمد أحمد.

٦/ الموروث الشعبي في الفنون الاحتفالية للفنان الطيب الصديقي.

وقد شارك في أعمال الندوة :

١/ د. أحمد الضبيب «السعودية» أحمد عبد السلام البقالي «المغرب»أحمد عبد المعطي حجازي «مصر» اوتوجاستر «ألمانيا» دانيال ريج «فرنسا» محمد رجاء النقاش «مصر»د. سعد الصويان «السعودية»د. سعدي الحديثي «العراق»د. شربل داغر «لبنان»د. عبد الغفار محمد أحمد «السودان»د. عبد الله العثيمين «السعودية» عبد الوهاب البياتي «العراق» عمر مصالحة «فلسطين»محمد ابراهيم أبو سنة «مصر»د. محمد اركون «الجزائر»د. محمد رجب النجار «مصر»د. محمد عابد الجابري «المغرب»د. محيي الدين صابر «السودان»د. منصور الحازمي «السعودية» ناصر خمير «تونس»د. يوسف إدريس «مصر». . كما ساهم في مداولات الندوة من الجمهور ومن غير أعضاء الندوة أساتذة الجامعات والأدباء السعوديون والعرب وبعض المثقفين والدارسين والمهتمين بهذا الموضوع. وبعد عدد من المداخلات والمناقشات، أنتهى المنتدون إلى التوصيات التالية:

أولاً: إن النجاح الذي حققته هذه الندوة يرسخ الاقتناع بأهمية أستمرارها سنوياً تحت مظلة «مهرجان الجادرية» على أن تنظمها وتتابع أعمالها هيئة تنظيمية سعودية تحق لها الاستعانة بمن تراه من المبدعين والباحثين المهتمين بالحضارة العربية الاسلامية باعتبار هذه الندوة المنبر العربي الأول في موضوعه وأهدافه والذي يستجيب للغنى التراثي والابداعي في العالم العربي بأجمعه.

ثانياً: إن دعوة المنتدين إلى استمرارية هذه الندوة نابعة من اقتناعهم بأن الموروث الشعبي لم يحظ بعد بالعناية الكافية في البلدان العربية وفق الطرق العلمية السليمة التي تساعد على استيعاب بعض مصادر إبداعنا الفني والفكري، فالموروث الشعبي للأمة العربية واحد رغم تنوع مضامينه وتعدد أشكاله، وهو واقع ناتج عن وحدة المنطقة العربية ثقافياً وحضارياً منذ زمن بعيد. وتأكد ذلك بصورة حاسمة مع ظهور الاسلام وانتشاره في جميع المناطق التي تكون اليوم عالمنا العربي، كما ان هذا الواقع ناتج أيضاً عن الامتزاج السكاني للأمة العربية عن طريق الهجرات وغيرها من أشكال الاختلاط والتواصل المؤلفة للوجدان العربي الجماعي.

ثالثاً: يدعو المنتدون كافة المبدعين العرب إلى استلهام الموروث الشعبي في جوانبه الخيرة بمختلف الوسائل القديمة أو الحديثة «سيما، رسوم متحركة، شرائط مصورة، سلسلات تلفزيونية.. ألخ» وتحثهم على تجنب ما يسطح أو ينمط استخدام الحكايات والرموز التاريخية، وذلك ضمن قوالب أبداعية تجمع بين الافادة والمتعة.

رابعاً: يدعو المنتدون الجامعات والمراكز العلمية في العالم العربي إلى العناية بالموروث الشعبي، والاهتمام بدراسته في الأقسام المتخصصة، وإعداد الكوادر المؤهلة علمياً لخدمة هذا الموروث جمعاً وتصنيفاً وتوثيقاً، كما يدعون أيضاً إلى تأسيس متاحف خاصة به.

خامساً: يوصي المنتدون والمؤسسات العلمية والثقافية والفنية والمنظمات المختصة في العالم العربي بالاهتمام بمضمون هذا البيان ومتابعة توصياته.

سادساً: يوصي المنتدون بأن يكون موضوع الندوة للعام القادم: «الفن القصصي وعلاقته بالموروث الشعبي» على أن تطرح بقية الأنواع الأدبية والفنية تباعاً في الأعوام التالية.

سابعاً: يدعو المنتدون أجهزة الاعلام العربية إلى تعميم مضمون هذا البيان وتوفير سبل النجاح له.

هذا وقد كلف المنتدون مدير الندوة الدكتور فهد العرابي الحارثي برفع برقيات شكر إلى خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبد العزيز وإلى صاحب السمو الملكي الأمير عبد الله بن عبد العزيز ولي العهد ونائب رئيس مجلس الوزراء ورئيس الحرس الوطني. وإلى صاحب السمو الملكي الأمير بن عبد العزيز ـ نائب رئيس الحرس الوطني ـ ورئيس اللجنة العليا للمهرجان على الحفاوة البالغة التي لقيها ضيوف الندوة من جميع القائمين على مهرجان الجادرية وعلى تهيئة المناخ الملائم الذي مكنهم من الاضطلاع بأعمالهم على خير ما يرام.

أثر الموروث الشعبي في السلوك والأنماط الفكرية

د. عبد الغفار محمد أحمد

تحمل الذاكرة الشعبية في طياتها كنوزاً زاخرة من المادة التي تعتبر من الركائز الأساسية للثقافة في كل مجتمع ؛ ولا يكون المجتمع بدون ركيزة الثقافة ثالثة الركائز التي يقوم عليها البناء الاجتماعي. وتعتبر الثقافة متغيراً أو عاملاً وسيطاً يتداخل بين النظام العام والبنى الاجتماعية السائدة ونمط الإنتاج وتوزيع العمل، وهي متغيرات أساسية مستقلة، وبين السلوك الفعلي في الحياة اليومية وهو المتغير الناتج. وبمعنى آخر يمكن النظر إليها على أنها نتيجة مباشرة للنظام العام والبنى الاجتماعية السائدة، فتستخدم كأدوات تنظم العلاقة وتبرر الواقع أو تحرض على تغييره. ومن هنا يأتي اتصالها المباشر بالواقع وانبثاقها عنه[١].

الثقافة في مجملها أفكار وأفعال إضافة إلى ما ينتج لإنسان من أدوات تقنية يستعين ببعضها على إعادة إنتاج بعض حوائجه. وفي محاولتنا لتفهم الواقع بهدف استشراف لمستقبل يتحتم علينا الغوص في أعماق الماضي للاستعانة الاسترشاد بأحداثه وتجاربه والمعرفة التراكمية الناجمة عن تلك الأحداث التجارب؛ ومن هنا نجد أنفسنا في حاجة وصل ثقافة الماضي بثقافة الحاضر بقصد الوصول إلى هذا لاستشراف المستقبلي. يهمنا مثل هذا الأمر ونحن نقوم بهذا لجهد في الوطن العربي «فالوظيفة التاريخية للثقافة العربية في هذا الإطار هي التوحيد المعنوي والروحي والعقلي». وظيفتها هي «الارتفاع بهذا الوطن من مجرد رقعة جغرافية إلى وعاء للأمة العربية لا تكون إلا به ولا يكون إلا بها». وتصبح المسألة هنا «ليست مسألة حاضر الثقافة العربية وحسب بل إنها أيضاً مسألة ماضيها ومسألة مستقبلها»[١]. وعندما نفكر في المستقبل نجد أنفسنا مشدودين إلى الماضي. ويكون هذا الماضي على الدوام حاضراً كطرف منافس في كل قضايانا والثقافة منها على وجه الخصوص. وليس في هذا ما يشوب طرحنا للقضايا الأساسية ولا هو بمستغرب فنحن ورثة لحضارة إنسانية أصيلة تصلح قاعدة لانطلاق حضاري جديد.

عند النظر للتاريخ الثقافي العربي السائد لا نملك إلا أن نتفق مع الرأي القائل بأنه في معظمه «مجرد اجترار وتكرار وإعادة إنتاج، بشكل رديء، لنفس التاريخ الثقافي الذي كتبه أجدادنا تحت ضغط صراعات العصور التي عاشوا فيها وفي حدود الإمكانيات العلمية والمنهجية التي كانت متوافرة في تلك العصور»[٢]. وهو بهذا الشكل يعجز عن المساعدة في

١) أنظر الدكتور حليم بركات: «المجتمع العربي المعاصر: بحث استطلاعي اجتماعي»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٢٣.

(١) الدكتور محمد عابد الجابري: «التخطيط لثقافة الماضي»، مجلة «اليوم السابع»، العدد ١٤٥، ١٦ فبراير ١٩٨٧، ص ٤٨، وأطروحات الدكتور الجابري الكاملة حول هذا الموضوع يمكن الرجوع إليها في كتابيه: نقد العقل العربي، وبنية العقل العربي.

(٢) د. محمد عابد الجابري: المرجع السابق، ص ٤٨.

توضيح صورة الواقع المعاش، إذ أنه لا يتسق معه. وعند هذا الوضع نجد أنفسنا أمام عدد من الأطروحات التي تحاول أن تفسر عدم الاتساق هذا. من هذه الأطروحات تلك التي تدعي وجود ثقافتين. ثقافة تراثية موصولة بالماضي وثقافة اغترابية مأخوذة من الغرب. وتتصارع هاتان الثقافتان وكأن الخيار المطروح هو لمن الغلبة: للأصيل القديم أم للغريب الجديد؟ وأطروحة أخرى تقول بوجود ثقافتين: قومية فصحى «عربية»، ومحلية عامية «شعبية». وتطرح المسألة كما لو كانت مسألة يقصد منها الخيار الأيديولوجي كالإدعاء مثلاً بأن الثقافة العربية الفصحى تنفي الثقافة الشعبية. وهذا الطرح لا يخلو من عدم الجدية العلمية لأنه يهمل علاقة التوالد والتكامل بين هاتين الحالتين البارزتين داخل الثقافة العربية[1]. كما يلاحظ طرح الثنائيات عند المتمعن في ثقافة الحاضر القول بثقافة للصفوة وثقافة للعامة تمثل كل واحدة منها ملامح الفئة التي تعبر عنها وتعكس مصالحها. أو القول بثقافة للحاضر حديثة التكوين ملقحة بمكونات عديدة لثقافات وافدة تقليدية ضاربة في الماضي عراقة وأصولاً متجانسة العناصر والأركان ثابتة. وهذه الثنائيات تعجز عن تفهم ديناميكية التغيير الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في الوطن العربي.

ويظل الطرح للثقافة العربية على أساس أنها تراث موجود ما بين الخليج العربي والمحيط الأطلنطي وعلى إمتداد حدود دولة الإسلام في أوج عظمتها هو الطرح الأكثر قبولاً وسط الدارسين اليوم لماضي وحاضر الثقافة العربية والمشتغلين بالبحث عن نافذة على مستقبلها. وهنا تبرز أهمية بذل الجهد ليس في اجترار ما هو متوفر من تراث أشرنا إلى بعض نقائصه ولكن في التوافر على النفاذ إلى ما هو مختزن في الذاكرة الشعبية كما قلنا في استهلالنا لهذا النقاش. من هنا تأتي أهمية الموروث الشعبي المتداول في الحياة اليومية، خاصة في ما يمكنه أن يقدمه من دعم لفهمنا لخصوصية المكانة والدور داخل إطار الثقافة القومية العامة وبالتالي تفهم الاختلاف النسبيّ بين المجتمعات والأثر في السلوك والأنماط الفكرية عند أفراد المجتمع الواحد وبينهم وبين أفراد المجتمعات المشاركة في الثقافة العامة.

إن الموروث الذي تختزنه الذاكرة الشعبية هو عنصر التواصل الإنساني بين الأفراد في ما بينهم وبين الجماعات ذات السمات والخصائص المشتركة. «وهذا التواصل يتم أساساً من خلال عملية الإبداع وإعادة الإبداع التي يقوم بها الإنسان معبراً به عن المجموعة المتجانسة التي يرتبط بها، وعن سماتها الجمعية»[1]. هذا الموروث هو الغائب الحاضر في نقاشنا حول الثقافة العربية كماض وواقع معاش. هو المهمش دائماً، على أحسن الفروض، رغم أنه حبل الوصل بين الثقافات الفرعية في الوطن العربي والتي تشعبت بها سبل الفرقة لأسباب يعجز المرء عن اختزالها في هذه العجالة. لكن على العموم فإن الفضل في التواصل يعود إلى الأساس الذي تقوم عليه الوحدة النسبية للسلوك والأنماط الفكرية. ذلك الأساس هو التجربة التاريخية التي تشترك أقطار الوطن العربي في عمومياتها، وهي انتشار الموجات البشرية العربية في كل الاتجاهات مع وبعد الفتوحات الإسلامية وقبلها (في بعض الحالات) بقليل. وتنعكس صورة ذلك حاضراً في الموروث الشعبي، إذا جاز لنا أن نركز الانتباه لموضوع نقاشنا وحده، ممثلاً في الحكم والأمثال والقصص الشعبية؛ ذلك على نطاق الفكر، كما نجده في ألوان الموسيقى إبداعاً وفي أنماط السلوك فخراً واعتزازاً وكرماً وتعاوناً وتآلفاً. ومجمل القول أنه معنا في ذخيرة القيم التي تشكل فكرنا وسلوكنا في الحياة اليومية. ونقصد بالقيم هنا «المعتقدات حول الأمور والغايات وأشكال السلوك المفضلة لدى الناس، توجه مشاعرهم وتفكيرهم ومواقفهم وتصرفهم واختياراتهم وتنظم علاقتهم بالواقع والمؤسسات والآخرين أنفسهم والمكان والزمان وتسوغ مواقفهم وتحدد هويتهم ومعنى وجودهم»[2]. وبطريقة أكثر إختصاراً تتصل القيم بنوعية السلوك المفضل وبمعنى الوجود وغاياته أو بمعنى آخر أنماط الفكر السائد. وفي جميع الحالات تشكل كل قيمة من قيم المجتمع عندنا مقياساً يوجه سلوكنا في ذلك المجتمع المعني.

إذا كنا نفهم الموروث بهذا المعنى فنرى أنه يحق لنا القول بأنه الغائب الحاضر أو المهمش على الدوام. فالحديث عن الموروث يتحول دائماً ليصبح حديثاً عن التراث المكتوب الذي ورث عن الصفوة المثقفة والذي قد

(١) د. خليل أحمد خليل: «نحو سوسيولوجيا للثقافة الشعبية»، دار الحداثة، ١٩٧٩، ص ٦.

(١) د. أحمد علي مرسي: «الأدب الشعبي والعادات والتقاليد الشعبية»، مجلة «المأثورات الشعبية»، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، العدد الثاني، السنة الأولى أبريل ١٩٨٦، ص ٧٢.

(٢) د. حليم بركات: المرجع السابق، ص ٣٢٤.

يتطابق مع ما كان عليه الحال أو قد لا يتطابق. ولكن الكنز المعرفي الشعبي الذي يشكل السلوك ويلونه ويوجه الفكر يومياً في مجتمعاتنا قليل الحظ من العناية. نعم نحن ورثة حضارة إنسانية، أصيلة كما أشرنا سالفاً، ولكن يجب أن نكون واقعيين في الاعتراف بأن جوانب من تلك الحضارة خاصة تلك التي تشكل إطارنا العقلي تحتاج إلى ثورة تجلو عنها صدأ الزمن ورواسب الماضي وتقدح فيها شرارة الوعي. ولعل من أقيم أفضال حضارة الغرب علينا تنبيهنا إلى النظر داخل أنفسنا بحثاً عن مصدر الإلهام في أعماقنا والاستعانة بمنهجيتها وأساليبها العلمية في صياغة حياتنا صياغة عصرية قائمة على تأكيد الذات[1]. غير أننا نجد، بحكم وجودنا في القرن العشرين، أن هذه الأفضال ارتبطت وتداخلت مع جوانب سلبية فرضت علينا قيوداً في السلوك والفكر وأصبح لا حيلة لنا في رد التيار الجارف الذي يتدفق علينا من العالم الخارجي والغربي منه على وجه الخصوص سواء أكان ذلك في شكل بضائع أو أفكار أو أنماط سلوك، فنحن مستهلكون لما يصنعه الآخرون ولا خيار لنا. وأصبحت حضارة الغرب تفرض نفسها علينا وتدعي أنها الأصلح ونحن الذين ورثنا حضارة وجهت مسار البشرية وخطت قواعد النهضة العلمية والفكرية وأطر السلوك الحميد الذي نفخر به اليوم، أصبحنا أعجز من أن نواصل إنتاج هذه الثقافة واكتفينا بدور المقلد.

يمكن القول، بناءً على ما سبق، أن الموروث الشعبي في كل أقطار الوطن العربي لم ينل حظه من العناية، إذ أن فيه من المادة ما يمكن أن يعد من مصادر القوة للطفرة المرجوة التي تحتاجها مجتمعاتنا لتتجاوز بعضاً من ركودها ومعظم أسباب تأزم واقعها. قليلة أقطار الوطن العربي التي أتاحت مجال البحث في هذا الميدان، ونحن هنا شهود على مثل هذا الإنجاز الرائد الذي تصعب الإشارة إلى مثال سواه. والذي يؤكده هذا المثال، هو أن جهد إعادة الموروث الشعبي لمكانه الطبيعي في التاريخ الثقافي العربي جهد مشترك بين الدولة ومثقفيها وحملة تراثها أنفسهم؛ جهد مؤسسة وصفوة وعامة. وإذا كنا في المثال الذي أمامنا نلمس قيام المؤسسة بدورها ونحمد لها العطاء والمبادرة، إلا أننا نأمل في أن تحذو حذوها بقية الأقطار في الوطن العربي كل حسب مقدراتها. وإذا كنا نرى الجهد الشعبي في الإصرار

(١) د. عون الشريف قاسم: «في معركة التراث»، دار القلم، بيروت ١٩٨٠، ص ٢١٢ ـ ٢١٤.

على تأصيل القيم والتمسك بها وتأطير سلوك الفرد والمجموعة في المجتمع في إطارها واستنباط الأفكار من خلال العودة إلى الموروث وطرحه على الحاضر، رغم ما في معادلة الطرح من ضيم، حيث هيمنة الغريب الوافد الذي يصل عبر أجهزة الأعلام، فإننا نلحظ بعض التراخي من جانب المثقفين في أداء دورهم في هذا المجال. يحتاج كثير من مثقفينا إلى تسليط جهدهم الفكري على قضايا المجتمع بغرض صياغة عناصر الخبرة في كيان مجتمعنا صياغة حديثة تتلاءم ومتطلبات العصر دون أن نمزق أثناء عملية الصياغة جوهر شخصيتنا الحضارية. هنا، للأسف، حدث نوع من الخلل، فالمثقف الذي ينهل من التراث مثله مثل المثقف الذي نحا منحى اغترابياً فوصل إلى نفس الموقف من الموروث الشعبي وعجز عن فهم حقيقة أثره على السلوك اليومي لدى الفرد العامي وعلى أنماط فكره. والواقع أن كثيراً من الأخطاء التي وقع فيها المثقفون في هذا المجال (وهنا أقصر حديثي على السودانيين منهم، إذ إنني أكثر قرباً والتحاماً بأعمالهم) ناجمة عن تنكبهم فطرة الشعب السليمة وتخليهم عن قيم ومثل يعتبرها بسطاء الناس من مقومات شخصيتهم وتؤثر تأثيراً مباشراً في السلوك والفكر عندهم. المتتبع لاهتمام المثقفين ومدى ارتباطهم بقضايا المجتمع (وأخص هنا مرة أخرى المثقفين السودانيين) يلاحظ أن الأنانية الطاغية والرغبة الجامحة في الثراء بأي ثمن والتسلق والملق وما إلى ذلك من أمراض المتعلمين، هي السبب في وقوعهم في الأخطاء التي أشرنا إليها. ويجدر التنويه هنا إلى أن الأمراض هذه هي أعراض لنوع التعليم النفعي الذي نتلقاه في مدارسنا ومعاهدنا والذي يفصلنا عن قيم مجتمعاتنا ولا يربي فينا غير الأثرة وحب الذات والتشبث بكل غريب[1]. إنه نوع من التعليم الذي لا يجد فيه الموروث مجالاً ليطل على الواقع وحتى إذا وجد بعض المجال أصابه من التشويه ما أفقده القدرة على التعبير.

لا نود هنا الإسهاب في طرح التمييز بين ما هو معبر عن الجانب السلوكي في الموروث الشعبي والجانب الفكري فيه، إذ أن أمر التمييز هذا منهجي بحت يمكن أن يكون أكثر رسوخاً ووضوحاً في ذهن الباحث، ولكن في الواقع المعاش يرتبط الجانبان دون فصل. فالقيم والتقاليد والعادات دائماً تعبر عن المجموعة المتجانسة وعن سماتها الجمعية. ويشكل هذا العنصر في الثقافة ضابطاً لسلوك الفرد ويجد التعبير عن

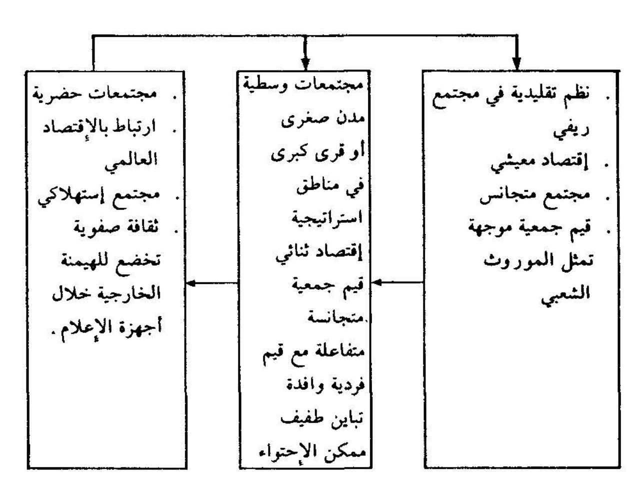
(١) د. عون الشريف قاسم: المرجع السابق، ص ٢١٢ ـ ٢١٤.

نفسه في الآداب والموسيقى وشتى ألوان الفنون الشعبية وغيرها، والتي يمكن اعتبارها معبراً عن الجانب الفكري. وتمثل هذه الموضوعات في مجموعها مادة الموروث الشعبي. والإنسان العادي لا يضع خطاً فاصلاً بين بداية ما هو سلوكي وما هو فكري، فالوصل مستمر والتكامل والتفاعل صفة من صفاة الحياة اليومية.

لا أحسبنا نختلف، رغم تمايز تخصصاتنا، في أن أهم مصدر للقيم وأول حامل للعادات والتقاليد والمعلم الأول لسلوك وأفكار الإنسان العربي من خلال مجال التنشئة الإجتماعية في مجتمعاتنا العربية على وجه العموم هو الأسرة. والأسرة قبل كل شيء وحدة إنتاجية تقتضي التشدد على العضوية والعصبية والتعاون والالتزام الشامل بين أعضائها. وتعتبر هذه الوحدة، انطلاقاً من ما تتطلبه من عضويتها، البداية الأساسية للجماعة أو الجماعات التي تشكل بنية المجتمعات العربية. من هذا يتضح أن الجماعة وليس الفرد هي التي تشكل النواة التي يقوم عليها المجتمع في أقطار الوطن العربي، ولذا فإن القيم السائدة المؤثرة في الرصيد الوافر من العادات والتقاليد، والتي تتمتع بالإختلاف النسبي والخصوصية من مجتمع لمجتمع، هي قيم جماعية أكثر منها قيماً فردية. وهذا لا ينفي وجود قيم فردية مثل تلك التي تشدد على التحصيل والإنجاز الفردي وعلى النفوذ والقوة والوجاهة ولكن السائد هو قيم الانتماء للجماعة حتى أن الإنسان يعامل كعضو في الجماعة أكثر منه فرداً مستقلاً. ويجب أن لا نرسب في الأذهان الانطباع بأنه لا يوجد تضارب بين هذين النوعين من القيم في مجتمعاتنا اليوم، وإنما نود أن نختزل النقاش دون إخلال بالمضمون لنؤكد أن التضارب والصراع بين النوعين إنما هو صراع بين قيم جديدة ناتجة عن إطار جديد للتفاعل في المجتمع المتغير، وهي ما زالت في طورها الجنيني، وقيم هي عصب الموروث تجاهد لتكون الموجه للسلوك والفكر في مجتمع تتنازعه رياح التغيير، المضطربة في بعض أنحاء الوطن العربي، الهادئة في بعضه الآخر، ولنا عودة لهذا الأمر لاحقاً.

تواصل الثقافة العربية الذي نتج عن التجربة التاريخية التي أشرنا إليها سابقاً، وعن اندفاع الموجات البشرية التي طبعت أقطار الوطن العربي بطابعها الخاص وحفظت للثقافات الفرعية خصوصيتها في إطار الثقافة الأم، يجعلنا نلاحظ أن هناك قيماً مشتركة أصبحت تشكل القاعدة الأساسية لأنماط السلوك والفكر في هذه الأقطار مع الاحتفاظ بملامح جانبية من الخصوصية والاختلاف النسبي. من هذه القيم، التي تشكل جزءاً من الإطار العام، قيم العصبية والتماسك الداخلي للوحدات الاجتماعية. وهي قيم تؤكد على ضرورة النظرة للفرد كعضو في جماعة له مركز ودور هو جزء من كل في بناء اجتماعي متماسك. تحتم هذه القيم نصرة الغريب ويجنح الفرد من خلال منظورها للتفاخر بالنسب واحترام الأهل والثأر والمحافظة على الشرف. وهي قيم تكاد تكون ذات سيادة تامة في كل أقطار الوطن العربي المتجانسة العضوية، خاصة في المناطق الريفية من تلك الأقطار والتي تحافظ على مقومات تجانس المجموعات السكانية. غير أن رياح التغيير تعصف بهذه القيم في إطار المجتمعات الحضرية، وإن لم تكن حتى الآن قد تمكنت من اقتلاع جذورها، فالسلوك ونمط التفكير يظلّ في مضمونه، وعلى مختلف المستويات، مستنداً على هذه القيم. كذلك نجد قيم الضيافة التي تحض على الكرم والمروءة والنجدة وحماية المستجير، كما يتجه إليها الفرد الذي يبتغي تبوؤ مركز الوجاهة. كما نجد إلى جانبها قيم الفروسية التي تحث على الشجاعة والبأس والبسالة والإقدام والاعتزاز بالنفس والرجولة والإباء والشهامة. وما هذا إلا أمثلة حالها حال قيم العصبية تواجه واقعاً جديداً نجم عن التغيير الذي يشهده الإطار المجتمعي العام مما يجعل هناك اختلافاً نسبياً في قدر التمسك بها بين مجتمع عربي وآخر حسب سرعة التغيير واتجاهه في ذلك المجتمع.

وإذا ما أخذنا السودان مثالاً في مجال التغيير هذا، فإننا نلاحظ أن القيم الجمعية والعادات والتقاليد التي توجه سلوك الفرد تتحرك في إطار عام تتضح فيه دينمايكية التفاعل داخل المجتمع السوداني وعلاقة هذا المجتمع بالعالم الخارجي الذي تشكل أقطار الوطن العربي جزءاً منه. وبمعنى آخر فإن الموروث الشعبي عامة في مثل هذه الظروف يجب النظر إليه على أنه في حركة دائمة يتفاعل مع النظم والمؤسسات ويعيد صياغة نفسه من حين لآخر لمواكبة سرعة التغيير واتجاهه. ومدى صموده أمام التغيير مكفول بتجاوبه مع تلبية احتياج الفرد والمجموعة للأسس التي توجه الفعل الاجتماعي.



(الإطار العام الذي ينظر إلى الموروث في ضوئه)

الفعل الاجتماعي في الريف السوداني ما زال محكوماً بالعقل الجمعي، وأنماط السلوك والتفكير ما زالت تحت نفوذ الجماعة، سواء أكانت هذه الجماعة هي أسرة ممتدة أو عشيرة أو قبيلة. وتؤكد كل صيغ التفاعل على أن هذا هو الباب الذي لا مفر للفرد من الولوج منه والعمل من خلاله مع قدر من الحرية التي لا تخل باتساق الفعل الفردي مع الإطار العام. والفرد، في معظم الأحوال، يشعر أن ما هو متاح من مجال للحركة يمثل كل ما يصبو إليه. القيم والعادات والتقاليد هنا تمثل مادة الموروث الشعبي، تحملها الأجيال جيلاً عن جيل، لها حملتها ولها من يحتكم إليهم عند التجاوز أو إختلال المعايير كما أن لها من أصبحوا في مصاف الصناع الذين يضيفون اليها أو يعيدون صياغتها عند الضرورة. والتأكيد هنا على أننا نتحدث عن وحدات ريفية متجانسة. إلا أن الحال لم يعد كما كان في زمن كان هذا الريف فيه لا يتصل بالحضر إلا لماماً وفي حالة الضرورة القصوى، إذ أنه كان يعتمد على إقتصاده المعيشي وليس به حاجة إلى قوة خارجية لتحكم في نزاعات حياته اليومية وتضبطها وله من النظم التقليدية ما يقوم بمثل هذا الدور عند الضرورة. في مجتمع اليوم لم تعد مثل هذه العزلة ممكنة ولم يعد الموروث الشعبي وحده الذي يشكل الحياة. لقد تداخلت النظم الفرعية مع نظام مهيمن عام هو نظام الدولة الحديثة وإن كانت هيمنة النظام العام ليست بالحدة التي تنفي دور الموروث. لقد نما مجتمع وسطي يحمل شيئاً من سمات المجتمع الريفي ولكن في الوقت نفسه يحمل قدراً مساوياً أو أكثر قليلاً من سمات المجتمع الحضري الذي هو مصدر السلطة ومركز القوة المهيمن. وفي مثل هذا المجتمع يتم التفاعل الحي بين الموروث الشعبي وعناصر الثقافة الأخرى ذات الطابع الحضري أو الاغترابي. وإذا كان الموروث الشعبي في مثل هذا المجتمع يحمله ويمثله سلوك وفكر أهل الريف فإن الثقافة الحضرية والاغترابية لها في موظفي الدولة والتجار عنصر فعال في تمثيله. والناتج من خلال التفاعل الذي يتم هو ثقافة فرعية تحاول أن تؤلف بين قيم أهل الريف والوافدين عليهم؛ ورغم ما قد يحدث من تباين في السلوك وأنماط التفكير إلا أنه في معظم الأحوال لا يقود إلى صراع حاد. والقدر الذي يحدث من الصراع في هذه الحالة عادة يكون ممكن الاحتواء قليل الضرر بمصالح كل المشاركين في المجتمع الوسطي.

المجتمع الحضري تحول طابعه إلى مجتمع تسود العلاقات الاقتصادية الحديثة كل مجالاته إنتاجاً وتوزيعاً وتجارة متجهة إلى الخارج مرتبطة به. وهو في شكله الحالي يختلف عن مجتمع المدينة في السودان قبل أقل من قرن مضى، إذ أن ذلك المجتمع كان شبيهاً في سماته بالمجتمع الذي سميناه هنا بالمجتمع الوسطي[1]. وأصبح المجتمع الحضري الجديد في ارتباط مباشر بالعالم الخارجي اقتصادياً وثقافياً. وفرض العالم الخارجي هيمنته عليه في كل المجالات وخاصة المجال الثقافي. ويعود هذا الوضع لأجهزة الإعلام ولهيمنة الإعلام العالمي، الشيء الذي قاد لسيادة الثقافة الحضرية ذات الصبغة الاغترابية. إلا أن الوضع في عمومه ليس بالبساطة التي يلخصها الرسم أعلاه فنحن نعلم أن العملية أكثر تعقيداً وتدخل فيها إشكاليات عديدة تواجه الثقافة الفرعية السائدة في المناطق الحضرية والتي تحاول أن تفرض نفسها بزعم أنها الشكل الأمثل للثقافة القومية. يضاف إلى هذا التعقيد ما تطرحه إشكاليات الصراع بين القومي والاغترابي والحديث المعاصر والتقليدي. والذي يهمنا في الأمر هو أن الموروث الشعبي يفقد تدريجياً موطىء أقدامه في المجتمع الحضري وتتكالب عليه عوامل التغيير فيتعرض للتشويه ومن ثم الاندثار.

وقبل أن نحاول الإجابة على التساؤل الذي يطرح نفسه في إلحاح مستمر: ما العمل؟ دعونا نتطرق في إيجاز لقضية الخصوصية التي ألمحنا إليها كثيراً في سياق نقاشنا. تأتي هذه الخصوصية للثقافة القومية في كل مجتمع عربي لاختلاف

(١) لتفاصيل أوفى حول هذا الموضوع. أنظر عبد الغفار محمد أحمد:
Urbanization and Explotation: The role of Small Urban Centres, D SRC, Khartoum 1979.

أبعاد التجربة التاريخية وديناميكية التفاعل الذي تم بين الثقافة العربية الإسلامية حين وفدت ومدى قوة الدفع لديها ونوعية الدعاة الذين حملوها وقوة وأصالة الثقافة في المجتمع الذي تلقاها ومقدار قابليته على الأخذ وتوطين الوافد. وتكون النظرة التحليلية أكثر وضوحاً في حالة الأقطار الهامشية في الوطن العربي، إذ أن جزءاً من عملية التفاعل هذه بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافات المحلية ما زال قائماً. والأمثلة على ذلك كثيرة نجدها فيما يدور في أقطار المغرب العربي والأقطار الأفريقية الأخرى مثل الصومال والسودان.

وإذا وجهنا انتباهنا مرة أخرى لمثال السودان وتمعنا في بعض جوانب الموروث الشعبي الوفير الذي تم جمعه وتصنيفه وتحليله يسهل علينا أن نلاحظ عملية تواصل مستمرة في العادات والتقاليد عبر الأجيال طبعتها كل الثقافات التي مرت بالسودان بطابعها. فمن بين الموروث الشعبي الذي يفرض نفسه على الإنسان الشعبي القاطن على ضفاف النيل ما ظهرت ملامحه في عهد الحضارة النوبية القديمة وانتقل عبر الفترة المسيحية ثم وصل إلينا اليوم عبر مروره بدويلات السودان الشرقي المسلمة متأقلماً في كل الأحايين مع الجديد، معبراً عن فكر قديم هو من صميم وجدان الجماعات التي اعتمدت على النيل في حياتها[1]. ومن أمثلة الموروث السائد أيضاً ما كان متأصلاً في سلوك وفكر المجموعات في السودان ومثل في الوقت نفسه عنصراً مهماً في ثقافة المجموعات العربية الوافدة، وعند التمازج أصبح له قدر كبير من القبول والقوة في التأثير على سلوك المجموعات وفكرها لدرجة جعلته يشكل أهم مظاهر الحياة الاجتماعية لدى كل المجموعات رغم اختلاف درجة تعريبها وأسلمتها ويشكل واحداً من أهم عناصر الموروث الشعبي الذي ينتظم حياة المجتمعات المحلية. الإشارة هنا إلى قيم العصبية التي توفرت وما زالت لدى المجموعات الأفريقية الأصول في السودان وهي قيم تحدثنا عنها في إطار طرحنا لمكونات الثقافة العربية في أقطار الوطن العربي. وقد كان للتمازج الذي تم دون افتعال أو قسر القدرة في توطيد نهج السلوك الداعي للتكافل في إطار الثقافات الأفريقية والثقافة العربية الإسلامي، الأمر الذي نجم عنه قيام مؤسسات اجتماعية

(١) من العادات التي تصلح مثالاً توضيحياً عادة حمل المولود الجديد برفقة أمه للاغتسال في مياه النيل في يومه السابع وهي عادة عاشت عبر كل الحقب التاريخية التي أشرنا إليها.

تقليدية تدعم الإنتاج وتكفل وسائل العيش لأفراد المجموعة المعنية من خلال تعاون مسنود بقيم وعادات وتقاليد لا يستطيع الفرد في المجتمع تجاوزها دون التعرض للجزاء الذي تفرضه نظم الضبط الاجتماعي في المجتمع المحلي. ذلك النظام هو نظام العمل الجماعي الذي يعرف بالنفير للذين يتحدثون اللغة العربية وله عدة أسماء حسب اللهجات المحلية للمجموعات التي تنتهجه في تنظيم نشاطها الإنتاجي[1]. ونظام النفير في إيجاز هو الدعوة للعمل الجماعي لإنجاز الأعمال التي تحتاج إلى عمالة مكثفة في وقت قصير. ويتم تنظيم العمل في المجتمع بحيث يكون الفعل الاجتماعي الناتج عن قيمة التماسك والتضامن الداخلي في حاصله العملي موزعاً بتنظيم دقيق على إحتياجات النشاط المطلوب من كل فرد أثناء عملية الإنتاج. السلوك الجمعي هنا هو صاحب السطوة ولكل مجتمع أفراده المناط بهم أمر التنظيم. وهناك من الآداب والموسيقى الشعبية ما يدعم هذا العمل وبلطف المجال أثناء وقت العمل وفي فترة الإحتفال التي تتبع إنجاز المهمة المطروحة، إذ أن إنجاز العمل افعلي لا يعني إنتهاء هذا النشاط لكن هناك ضرورة المشاركة فيما يتبعه من احتفال تأكيداً للتضامن.

صمد هذا النظام في إطار التحول الذي أشرنا إليه سابقاً بل وقد فرض نفسه كبديل لكل النماذج التي تم طرحها في مجال التنمية الريفية[2]. وقد كانت تجربة تحديثه واستقطاب أسسه في إقامة نظام تنمية ريفية متكاملة باهرة إلى حد كبير، إلا أنها لم تعجب الفئات الطفيلية في المجتمع التي تود أن تستنزف إمكانيات الريف، ولم تعجب المؤسسات الحكومية والعالمية التي كانت تود أن تفرض نظاماً تنموياً يقوم على دعائم أيديولوجية مستوردة. وكان مصير التنمية التي تجاهلت مثل هذا الموروث الذي يشكل القاعدة التي ينبني عليها سلوك الفرد وفكره هو الفشل. غير أن الإصرار على الفرض الفوقي للنماذج الدخيلة أضعف مفعول هذا التنظيم جزئياً في السنوات الأخيرة. ومع تضافر العوامل الطبيعية قل الإنتاج وكانت الحصيلة في الريف السوداني هي ما شهدنا من مجاعة

(١) لوصف تفصيلي لنظام النفير أنظر: عبد الغفار محمد أحمد: الأنثروبولوجيا الإقتصادية وقضايا التنمية في السودان، دار النشر بجامعة الخرطوم ١٩٧٦.

(٢) أنظر عبد الغفار محمد أحمد:

The Relevance of Indegnous Systems of Roduction to rural development, in El Hassan, A. M. (ed) Sudan Economy and Society, Khartoum, 1979.

قبل عامين. والواضح أنه لن يكون هناك مخرج من المأزق إلا بالعودة لتنشيط هذا الموروث الذي تبنته هذه المجتمعات المحلية عبر الأجيال وقواه التمازج بين القيم الأفريقية وتلك التي حملتها معها الثقافة العربية الإسلامية عند وصولها.

الإطار الذي يتحتم النظر إلى الموروث الشعبي من خلاله في مجتمعات الوطن العربي، رغم الاختلاف النسبي الناجم عن خصوصية الوضع الاجتماعي والاقتصادي، هو ذلك الإطار الدائم الحركة في داخله، المتفاعل مع العالم الخارجي على مختلف المجالات. وتجدر الإشارة هنا إلى ضرورة دعم عناصر التفاعل المحلية حتى يتم نوع من التكافؤ في هذا التفاعل خاصة في المجال الثقافي لما نواجهه من هجمة شرسة لثقافة تهيمن الآن عالمياً بل وتطرح نفسها كبديل لنا داخل مجتمعاتنا منحية كلاً من التراث والموروث الشعبي عن مكانتهما الطبيعية في توجيه السلوك وتأصيل الفكر. ويساعدها في هذا الوضع حقيقة عدم مسايرة بعض جوانب الموروث الشعبي نفسه لتطلعات الإنسان العادي داخل هذه المجتمعات في تحقيق قدر من النمو الحضاري الذي يشعره بأنه يسير في ركاب الأمم المتطلعة للتقدم خاصة ونحن الآن نطرق أبواب القرن الحادي والعشرين.

ومن هنا تأتي ضرورة الاهتمام الآن بالموروث الشعبي طالما أن له آثاراً ملموسة على السلوك وأنماط الفكر على المستوى الجمعي، ومن ثم على كل فرد في المجتمع. ويجب أن يكون هذا الاهتمام على مختلف المستويات المؤسسي منها والشعبي على حد السواء. وإذا كان هناك جهد يبذل على أحد هذه المستويات كما هو الحال الذي نحن فيه الآن، فلا يسعنا إلا أن نشيد به وأن نتمنى له أن يواصل ما بدأه من مشوار وأن يساهم في تنشيط دور المستويات الأخرى من صفوة وعامة حتى تساهم في تحقيق النتائج المرجوة.

في الإطار الذي أشرنا إليه أعلاه يرتبط الموروث الشعبي في الأذهان بالمجتمع التقليدي الريفي، ولذا يطرح التساؤل عن ما إذا كان كل المختزن في الذاكرة الشعبية من موروث قادراً على مواكبة متطلبات الحاضر وتطلعات المستقبل. لقد حاولنا فيما طرحنا من أمثلة الإجابة ضمناً على هذا التساؤل. بل وأكدنا من خلال مثال السودان أن هناك جوانب من الموروث لها قدرة الصمود أمام رياح التغيير لأنها تتمتع بالقدرة على العطاء في ظل ما يستجد من ظروف وفي مقدورها أن تتأقلم وتؤثر على المجالين السلوكي والفكري. ولكن هذا المثال الذي طرحناه في السودان هو واحد ضمن عدد بسيط من ما أتيحت الفرصة لجمعه وتصنيفه وتحليله من عناصر الموروث الشعبي. وهذا الأمر يفتح الباب أمامنا لمحاولة المساهمة في الإجابة على التساؤل الذي كنا قد طرحناه: ما العمل؟

نبدأ **أولاً**: وقبل كل شيء، بالقول إن هناك ضرورة ملحة هي أولى واجبات كل مهتم، وعلى كل المستويات التي أوردناها، ألا وهي حماية الموروث الشعبي من الهجمة العالمية التي يواجهها، إذ أصبحت موروثات شعوب أخرى تشاركنا قاعات جلوسنا طوال ساعات اليوم، طاردة بإمكانياتها موروثنا الشعبي، فارضة علينا شخصياتها الشعبي، مشكلة سلوك وأفكار النشء عندنا. يعجب المرء منا إذا حاول اليوم أن يعرف كم من أبنائنا سمع بكرم حاتم أو شجاعة عنترة أو بطولة صلاح الدين في مقابل حصيلته المعرفية من دعابات توم أند جيري وبنك بانثر وباباي ذا سيلر. ثم أن جزءاً من هذه الهجمة يسندها الدعم البشري في شكل المجموعات الوافدة التي أصبح يوكل لها في بعض الأحيان أمر تربية النشء في أخطر مراحل نموهم.

ثانياً: لا يمكن صد هذه الهجمة إذا لم نلم بأبعاد ما ندافع عنه من موروث. لذا يصبح لزاماً علينا بذل الجهد في تدوين هذا الموروث ليتيسر الحفاظ عليه حتى ولو على سبيل جعله جزءاً من التاريخ الثقافي. فالملاحظ اليوم أن الغلبة للموروث الشفهي الذي يسهل اندثاره مع سرعة حركة التغيير الإجتماعي. ويستدعي هذا الأمر جهوداً علمية ميدانية كبيرة لجمع ذلك الكم اللامتناهي من الموروث الشعبي في كل مجتمع من مجتمعاتنا العربية.

ثالثاً: يجب أن نضع في الاعتبار ونحن نتصدى لهذه المهمة أننا لا نقف عند النصوص الموروثة إلا بقدر ما هي مفاتيح لوقائع اجتماعية، أي بقدر ما هي صور رمزية لظواهر تستحق الدرس. وهذا الموقف يحدد نوعية ما نجمع من موروث.

القصيدة الجاهلية أغنية فولكلورية
قراءة مقترحة للشعر الجاهلي

أحمد عبد المعطي حجازي

هذه قراءة مقترحة للشعر الجاهلي لا أقصد أن أعارض بها القراءات الأخرى وإنما أسلط الضوء على جوانب منسية في هذا الشعر تضاعف المتعة بقراءته وتقترح إجابة جديدة للأسئلة التي ما زالت تدور حول نسبته وطبيعة أشكاله وكنه عالمه الداخلي، وصلته بعالم الطبيعة وعالم المجتمع.

وتتوقف صحة هذه القراءة على صحة الافتراض الذي بدأت منه. فالشعر الجاهلي في عقيدتنا الأدبية الموروثة يعد النموذج الأمثل للشعر العربي كما أبدعه عدد من الشعراء ظهروا في تاريخ معين، ونظموه بهذه اللغة التي دون بها.

وقد خالفت هذه العقيدة وافترضت أن الشعر الجاهلي نتاج جماعي لا فردي، وأنه أقدم من اللغة الفصحى.

والواقع أن هناك ما يسمح لي بدخول هذه المغامرة، فقد لاحظت كما لاحظ كثيرون غيري أن الطابع الشخصي في الشعر الجاهلي محدود - وإن لم يكن معدوماً كما يدّعي بعض النقاد. وليس أمامنا إلا تفسير من اثنين لهذه الخاصية: إما أن يكون الشعر الجاهلي إبداعاً فردياً فيكون تشابهه وتكرار موضوعاته وصوره ومعانيه عيباً خطيراً يلحق العقلية العربية في كل إبداعاتها. كما زعم بعض المستشرقين[١]، وإما أن تكون هذه الخاصية محصورة في الشعر الجاهلي، باعتباره نوعاً من الفن الشعبي الجماعي الذي يخضع بطبيعته لتقاليد غير فردية في كل لغات العالم.

ونحن نستطيع استبعاد التفسير الأول مطمئنين، لأن الطابع الفردي إن كان محدوداً في الشعر الجاهلي، فهو ليس كذلك في الشعر الذي ظهر بعد الإسلام، وليس في وسع أحد أن ينكر خصوصية شعر أبي نواس، أو أبي العتاهية، أو أبي تمام، أو المتنبي، أو المعري.

وإذن فالشعر الجاهلي فنّ شعبي، أو بعبارة أدق نوع من الأغاني الفلكلورية، فالشعبية صفة قد تعني البساطة والسذاجة المباشرة التي تحقق الرواج وسعة الانتشار، وهذا ما لا أعنيه، وإنما أعني العناصر الشعائرية أو الطقوسية التي ترمز لروح الجماعة وتجسد أخلاقها ونظرتها الخاصة للوجود[٢].

إذا سلمنا بهذا وجب علينا أن نسلم بوجود مفارقة بين الشعر الجاهلي ولغته، فهو بالمعنى الذي حددته في السطور السابقة فن قديم تعود تقاليده إلى عصور موغلة في القديم، وهذا ما سوف أعود لإيضاحه. أما من حيث اللغة فهو حديث نسبياً، إذ يعود إلى القرنين السابقين على الهجرة حين سادت الفصحى، وتحولت من لهجة خاصة إلى لغة أدبية نموذجية[٣].

ولقد أدرك بعض المؤرخين أن الشعر العربي قديم فتحدثوا عن شعر لعاد وثمود وطسم وجديس، لكنهم وهموا فتصوروا أن هذه القبائل البائدة كانت تتكلم لغة قريش. أما الذين فطنوا إلى أن شعر الفصحى حديث فقد أنكروا أن يكون

العرب قد قالوا شعراً قبل القرن الخامس الميلادي[٤]. وسوف نكون نحن أقرب للصواب إذا قلنا إن العرب كان لهم قبل القرن الخامس شعر لكنه لم يكن منظوماً بالفصحى.

لقدكان العرب موجودين قبل القرن الخامس، وكانوا يتكلمون لغات ولهجات سبقت الفصحى. كما كانوا ينظمون بهذه اللغات شعراً يمثل ثقافتهم في تلك العصور التي كان فيها الشعر والإبداع عامة نشاطاً جماعياً خالصاً أو يكاد. ولست أشك في أن هذا الشعر الذي خلفته القبائل العربية القديمة هو الذي حملته الذاكرة الشعبية، وأعاد الشعراء المجهولون والمعروفون في أجيالهم المتعاقبة صياغته، تمشياً مع طبيعته الشعبية الفولكلورية من ناحية، ومع تطور اللهجات العربية من ناحية أخرى، حتى وصل إلى عصر التدوين في أواخر القرنين الثاني والثالث الهجريين فإذا هو يبتعد قليلاً أو كثيراً عن اللغات واللهجات القديمة التي انحدر منها، ويحل في هذه اللغة الفصحى التي بلغ فيها درجة عالية من النضوج وإن لم يكف بعد ذلك عن تحولاته اللغوية. فقد ظلت تقاليد الشعر الجاهلي حية في اللهجات البدوية التي نشأت بعد الإسلام في نجد والعراق والسودان[٥].

وإذا كان من شأن هذا الافتراض أن يقلل من أهمية القضايا التي بحثت في إطار التسليم بأن الشعر الجاهلي إبداع فردي ينسب إلى شعراء معينين، وينتمي إلى مصر بالذات، ويعبر عن شخصيات أصحابه وانتماءاتهم وظروف حياتهم فليس يلزم منه أن ننكر الوجود التاريخي للشعراء الجاهليين، أو ننكر إضافاتهم ولمساتهم الشخصية في الشعر الجاهلي[٦].

إننا لا نملك حقاً من الأدلة ما يكفي للقطع بأن كل ما وصلنا عن أشخاص الشعراء الجاهليين وعن الشعر المنسوب إليهم صحيح، ولكننا بالمقابل لا نملك من الأدلة ما يكفي للقول بأنه كله كذب وانتحال. بل إن لدينا من الأخبار والشواهد ما يؤكد أن عدداً لا بأس به من الشعراء المعروفين كانوا موجودين حقاً بين أوائل القرن السادس الميلادي إلى أواسط القرن السابع[٧].

غير أن اعترافنا بالوجود التاريخي لهؤلاء الشعراء لا يلزمنا بتصديق كل ما ينسب إليهم، فنحن نعلم أن الشعر الجاهلي لم يبدأ تدوينه إلا في أواخر القرن الثاني الهجري، أي أنه ظل يعتمد على الرواية الشفاهية ما يقرب من ثلاثة قرون، وهذا زمن طويل سمح لأجيال جديدة من الشعراء والرواة الذين اختلفت مواهبهم وأغراضهم ومذاهبهم بأن يضيفوا إلى الشعر الجاهلي وينقصوا منه. وليس هذا بجديد على الشعر الجاهلي الذي أعتقد أنه أقدم من الشعراء الجاهليين أنفسهم، وأن أصحابه هؤلاء قد تصرفوا في الشعر الذي ورثوه كما تصرف الشعراء والرواة المسلمون في الشعر المنسوب لأسلافهم الجاهليين[٨]، الأصل القديم واحد، هو هذه الأغنيات الفولكلورية التي ورثها العرب في الجاهلية عن آبائهم الأولين، والتي جعلت على ألسنتهم تتطور من عصر إلى عصر، وتنقل من لغة إلى لغة وإن لم تخرج عن هذه الموضوعات والتقاليد الشعرية التي التزمها الجميع أو أعادوا صياغتها وربما أضافوا إليها من ذوات أنفسهم ما يمنحها حياة جديدة ويساعد على حفظها ودوام انتقالها عبر الأجيال.

من هنا أقترح ألا نقرأ الشعر الجاهلي باعتباره إبداعاً فردياً، فمن شأن هذه القراءة أن تسيء إليه كما فعل أكثر النقاد القدماء والمحدثين. إذ أرادوه أن يكون في الماضي مصدراً للأخبار والمعلومات[٩]، وأن يكون في الحاضر تعبيراً عن عواطف شخصية. ونحن نعيد الاعتبار به حين نقرأه باعتباره اللغة المقدسة للروح العربية في مواجهتها للحياة والمصير. وهذا يستدعي ألا نطبق على الشعر الجاهلي شروط القصيدة الكلاسيكية، فالشكل الأقرب إليه هو الأغنية الفولكلورية التي أعتقد أن شروطها متحققة فيه بوضوح تام.

الأغنية الفولكلورية[١٠] قصيدة مجهولة النشأة غالباً، ظهرت في مجتمع من الأميين في الأزمنة الماضية ولبثت تعبر عن تصورهم للعالم، وتستجيب لعواطفهم المشتركة خلال مرحلة طويلة من الزمن. وهي غنائية في جوهرها، تلحن وتغنى، وتعبر عن وجدان ذاتي هو في آن معاً وجدان جماعي غير فردي، فالموضوعات السائدة في الأغنية الفولكلورية تتصل بالحب والفروسية كما استقرت صورهما وتواترت ذكرياتهما في الخيال الشعبي الفطري، حيث تكون الحاجة ماسة للذرية والأمان. ولهذا تحافظ الأغنية الفولكلورية على تقاليد مشتركة، وتنصب في مجموعة من القوالب والأساليب المتشابهة. كما يحدث أيضاً أن تتعدد روايات الأغنية الواحدة، وأن يستعير بعضها من بعض صوراً وعبارات وأبياتاً كاملة، إذ لا تلبث الأغنية أو القصيدة أن تصبح ميراثاً مشتركاً حتى ولو كان قائلها فرداً بعينه، ومن هنا لا يعد النقل من أغنية لأخرى سرقة لأن المنقول لم يخرج من ملكية الجماعة[١١].

وليس هناك من تفسير لشعبية هذه التقاليد وثباتها واتفاق

الناس على اتباعها والمحافظة عليها إلا أنها آثار مختلفة عن عقائد دينية وذكريات أسطورية متضاربة في أغوار الزمن، فهي الكنز الذهبي المعبر عن إدراك الجماعة لذاتها، والحافظ لوجودها الأخلاقي باعتباره الصورة الروحية الباقية للحياة التي عايشتها في ماضيها السحيق والراعي الأمين الذي سيقودها نحو مستقبلها المجهول فلا تضل ولا تنفرط.

وسنرى الآن كيف تتحقق هذه التقاليد التي تتميز بها الأغنية الفولكلورية في القصيدة الجاهلية.

من المعروف أن القصيدة الغنائية منحدرة من أصل قديم مركب يجمع بين الشعر والموسيقى والرقص التي تشترك كلها في إيقاعات واحدة. ولا تزال هذه الفنون شيئاً واحداً عند القبائل البدائية. وتمدنا أعياد ديونيزوس بأمثلة قديمة كما تمدنا «الحضرة» الصوفية بأمثلة محلية.

ونحن نعلم العلاقة الوثيقة بين الحداء ونشأة الشعر العربي. ويقول طه باقر[١٢] إن كلمة «شعر» الموجودة في كل اللغات السامية تعني في أصل ما وضعت له الغناء مثل «شيرو» البابلية، «شير» العبرية، «شور» الآرامية. وقد فقدت هذه الكلمات حرف العين المتوسط. كلها تعني الغناء والنشيد، ومن ذلك المصطلح العبراني «شيرها شيريم» أي نشيد الإنشاد المنسوب إلى سليمان والعرب يخبرون عن رواية الشعر فيقولون «وأنشد فلان».

ويذكر ابن رشيق في العلاقة بين الشعر والغناء[١٣] قول الشاعر: تغن بالشعر إما كنت قائله أن الغناء لهذا الشعر مضمار. ويقولون فلان يتغنى أو فلانة إذا صنع في أيهما شعراً. ويقولون حدا به إذا نظم فيه ومن ذلك قول المرار الأسدي.

(ولو أني حدوت به ارفأنّت نعامته وأبصر ما يقول)

ومن الشعراء العرب الجاهليين من اشتهر شعره عن طريق التلحين والغناء كعلقمة الفحل، ومنهم من كان ينظم الشعر لتغنيه القيان، ومن هؤلاء معاوية بن بكر، وعمر بن الأطنابة الخزرجي، والحارث بن ظالم[١٤].

ولدينا أمثلة من الأشعار القصيرة التي كانت تغنيها الأمهات يرقصن بها أطفالهن في الجاهلية. ومن ذلك ما غنته هند بنت عتبة لابنها معاوية، وما قالته ضباعة بنت عامر بن قرط بن سلمة بن قشير وهي ترقص ابنها المغيرة بن سلمة وما قالته أم الفضل بن الحرث الهلالية، وهي ترقص ابنها عبدالله بن عباس[١٥].

وإذا كانت القصيدة العربية قد تحولت فيما بعد إلى فن أدبي خالص، واستقلت عن الغناء والموسيقى، فقد ظلت محتفظة بالإيقاع. يذكرنا بذلك الفن المركب الذي انفصلت عنه، وبالبيئة الدينية السحرية التي نبعت منها تقاليدها، كما نبعت منها تقاليد القصيدة الغنائية في كل اللغات.

لقد لعب الدين دوراً أساسياً في إثارة القوة الإبداعية ودفعها، وفي خلق الشعر الذات، بل وفي خلق للغة. فليست اللغة في الأصل رموزاً لأفكار مجردة، وإنما هي استجابة خلاقة للطاقة التي أيقظتها الطبيعة في الإنسان[١٦].

والشعر الجاهلي يحتفظ لنا بشواهد عديدة من أصوله السحرية القديمة كما نرى في فكرة شياطين الشعر، وفي حديث الشعراء عن الغول والسعلاة[١٧] والجاحظ في «الحيوان» يفسر هذه المعتقدات الأسطورية فيردها إلى طول المقام في الخلاء والبعد عن الأنس. ويسخر الجاحظ في ذلك الشعر الذي كان يقول «رأيت الغول وكلمت السعلاة ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول قتلتها، ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول: تزوجتها[١٨]».

لكن الموضوعات الأسطورية ليست هي الأثر الوحيد للدين في القصيدة الجاهلية. ومما لا شك فيه أن هناك علاقة وثيقة بين مختلف موضوعات هذه القصيدة وتقاليدها وبين أعياد الخصوبة الوثنية والشعائر السحرية التي كانت تؤدى لقهر الشر ودفع الموت والسيطرة على الطبيعة. وباستطاعتنا أن نلخص هذه العلاقة بقولنا إن القصيدة الجاهلية تمثيل رمزي لموت الطبيعة وإنبعاثها.

نحن نرى أن كل شعراء المطولات أو المعلقات ما عدا عمرو بن كلثوم يقفون في قصائدهم هذه على الأطلال، وكلهم يخلص إلى الكلام عن رحيل الحي واختفاء النساء من هذه القفار التي قد يلبث الشاعر فيها فيصف محلها ويتداعى من ذلك فيتحدث عن موت الرجال وعقم النساء كما يفعل عبيد بن الأبرص الذي يقدم لنا شاهداً واضحاً على الوظيفة الرمزية للطلل في القصيدة الجاهلية. فالكل تمثال للمحل والغياب والعقم والموت.

وبعض الشعراء لا يطيلون وقفتهم على رمز الموت هذا وينصرفون على عجل ليلحقوا بالمرأة يتغزلون بها ويصفون

جسدها كما يبدو عارياً، ويتحدثون عن لهوهم بها فيبلغون في ذلك أحياناً حد الصراحة والعربدة كما يفعل امرؤ القيس دائماً والنابغة أحياناً.

وتتبادل المرأة في القصيدة الجاهلية مكانها مع حيوانات الصحراء كالظباء والآرام وبقر الوحش متى يطاردها الصياد فتنتصر عليه وعلى كلابه حيناً كما في معلقة لبيد وقصيدة النابغة الدالية[١٩]، وقصيدة امريء القيس الرائية. وقد ينتصر الصياد وكلابه على بقر الوحش فيقنصونها كما في قصيدة علقمة البائية[٢٠] وفي قصيدة امريء القيس السينية[٢١].

وللجاحظ في هذا التقليد ملحوظة هامة تؤكد المعنى الرمزي لصيد الحيوان في القصيدة العربية. يقول «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش. وإذا كان الشعر مديحاً وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، أما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم[٢٢].

مشهد الصيد إذن في القصيدة العربية يمثل صراع الحياة مع الموت، هذا الصراع الذي لا بد أن ينتهي بإراقة دم يكون قرباناً للمطر الذي يمثل نزوله تقليداً آخر حيوياً من تقاليد القصيدة الجاهلية. ونحن نرى المطر في معلقة امريء القيس يمسح في أثر الدم الذي أهرق:

كأن دماء الهاديات بنحْرِهِ
عصارة حناء بشيب مرجل
أجار ترى برقاً أريك وميضه
كلمع اليدين في حبيّ مكلل

ويستدعي اندفاع الفرس وراء القنائص صورة المطر في قصيدة أخرى لامريء القيس:

فبينا نعاجٌ يرتعين خميلةً
كمشي العذارى في الملاء المهذّب
فـلأ يا بلأى ما حملنا غلامنا
على ظهر محبوك السراة محنب
وولى كشؤبوب العشى بوابل
ويخرجن من جعد ثراه منصب

وقد يفتتح امرؤ القيس قصيدته بصلاة طويلة للمطر يذكر فيها البرق والسحاب والضباب قبل أن يذكر الفرس استعداداً لصيد بقر الوحش، وهي القصيدة التي مطلعها:

أعني على برق أراك وميضه
يضيء حبياً في شماريخ بيض.

وعند النابغة يهطل المطر بينما تطارد الكلاب فريستها:

من وحش وجرة موشى أكارعه
طاوي المصير كسيف الصيقل الفرد
سرت عليه من الجوزاء سارية
تزجي الشمال عليه جامد البرد
فارتاع من صوت كلاب فبات له
طوع الشوامت من خوف ومن صرد

والمطر مشهد أساسي في قصيدة الأعشى اللامية. وفي معلقة عنترة، ولا تخلو منه معلقة زهير. أما في معلقة لبيد فالمشهد يبدأ بالأنواء الربيعية التي يعقبها المطر مصحوباً بالرعد يهطل على الروابي ويتدفق في الوديان، حيث يهتز الجرجير البري، وتطفل الظباء، ويبيض النعام. وترضع البقرات الوحشيات أطلاءها، وهذا هو موسم الخصوبة الذي يعقبه عيد يذكر بأعياد الربيع وقيامة الإله القتيل في حضارات المصريين والبابليين والفينيقيين واليونان. وكان الناس في هذه الأعياد ينصرفون للحب واللهو والطعام والشراب، لا يتورعون في ذلك عن شيء ولا يخشون انفضاحاً. ويحتل هذا العيد حيزاً هاماً في شعر امريء القيس وفي معلقة طرفة، ومعلقة عمرو بن كلثوم ومعلقة لبيد ومعلقة عنترة.

لقد أدرك العربي القديم، كما فعل الإنسان البدائي في كل مكان، العلاقة الوثيقة بينه وبين الطبيعة. فهو يولد ويشب ويموت. وكذلك تشرق الشمس وتغرب وكذلك ينزل المطر فتحيا الأرض وتعشب ويخضر الشجر وتتكاثر الحيوانات وتتوالد، ثم يحل الجفاف فيموت كل شيء. وإذا كان البدائيون قد تصوروا أن وراء هذا كله قوى خفية تحيي وتميت، فقد اعتقدوا أنهم ينالون رضاها ويردون عن أنفسهم أذاها بأضحية أو صلاة طقسية.

ومن المعروف أن العرب القدماء عبدوا الآبار، فالبئر في الصحراء لا بد أن تكون مزاراً مقدساً تسكنه الأرواح. ولقد كان هبل منصوباً على بئر في جوف الكعبة تسمى الأخسف، أما أساف ونائله فقد وضعا على حفافي زمزم[٢٣].

وعبد العرب الأشجار وكانوا يسمون ما يقدسونه منها شجر النبوءات، ويقال إن العزى شجرة كانت تعبد قربها صنم منصوب[٢٤]. وروى الطبري أنهم عبدوا نخلة نجران، وكانت لهم شجرة عظيمة خضراء يقال لها ذات أنواط يأتونها كل سنة، فيعلقون أسلحتهم عليها، يذبحون عندها،

ويعكفون عليها يوماً. وكانوا يقدسون أيضاً دوحة العنوات في مكة ويعلقون عليها الأسلحة وبيض النعام. ونحن نعلم القيمة الرمزية للبيض في كل الديانات التي تؤله مظاهر الطبيعة. فالبيضة هي الحاضنة لجرثومة الحياة. بل إن العالم كله ولد من البيضة كما اعتقد المصريون والفينيقيون واليونان والسلتيون، والهنود والصينيون. وربما كان التصور الكنعاني يمت بصلة وثيقة لتصور العربي القديم. فقد أنشأ «موشوس» الأثير والهواء، ومنهما ولد «عولوموس» - أي العالم اللانهائي - الذي وضع البيضة الكونية، فأخذها «شنصور» الإله الصانع، فشقها شقين جعل أحدهما الأرض والآخر السماء[٢٥].

وقد سمى العرب شجرة المناهل فكانوا يذبحون لها الذبائح يعلقون في أغصانها لحوم الضحايا، لاعتقادهم أن الأرواح تستقر بها. وكذلك اعتقدوا بالحماطة وتشبه شجر التين، وهي أحب الأشجار إلى الثعابين التي اعتبرتها كثير من الثقافات القديمة كائنات خالدة فالثعبان يغير جلده. ولهذا تصور الناس أنه يتخلص من جسده البالي ويحل في جسد جديد. وقد اعتقد العرب أن الثعبان مثله مثل الديك والغراب، والحمامة، والقنفذ، والأرنب، والظبي، واليربوع نوع من الجن[٢٦].

والظاهر أن أكثر حيوانات الصحراء كانت في اعتقاد العربي القديم كائنات مخلدة، أو أن لها علاقة بعالم الخلود الذي تصوره العرب دواماً أبدياً في هذه الدنيا. ولهذا كانوا يسمون هذه الحيوانات «أوابد» والأوابد لها معنى الغرائب، والقوافي الشاردة، والوحوش. والعلاقة ظاهرة بين الأوابد، أو بين التوحش والخلود أو الزمن. وإذن فهي التضحية التي يقدمها العربي للمطر وهي التعويذة التي يتحصن بها ضد الموت الذي يطارد الإنسان وحده لأنه الكائن الوحيد الذي يعيش فرداً، بينما الوحوش قطعاناً وأسراباً تبدو وكأنها خالدة مؤبدة، أو كأن لها روحاً واحدة مشتركة تتغلب على الموت جماعة. أو كان لأفرادها أرواحاً متعددة. وفي إطار هذا التصور نفهم مكان المرأة في الوثنية العربية وفي القصيدة الجاهلية.

تبدو المرأة في منزله وسطى بين الرجل وبين أوابد الصحراء، أو بين عالم الإنسان الفاني وعالم الطبيعة الخالدة، فهي ظبية أو بقرة وحشية أو نعجة أو غزال، أو تمثال.. وهي تأتي واحدة وفي سرب من بنات جنسها.

يمشين هيل النقا سالت جوانبه ينهال حيناً وينهاه الثرى حينا
يهززن للمشي أوصالاً منعمة هز الجنوب ضحى عيدان يبرينا
أو كاهتزاز رديني تداوله أيدي التجار فزاد وامتنه لينا

والمرأة لا تمدح بما يمدح به الرجل من فضائل الروح التي تفضي به إلى الموت، وإنما تمدح بفضائل الجسد الدافع الولود، يرتعش في حضنه الرجل الفحل ويعود إلى طفولته البدائية.

ولقد وقف كثير من الدارسين عند معنى المتعة الجسدية في تصور الشاعر الجاهلي للمرأة، ولم يتجاوزه إلى عبادة الخصيب، وهي المعنى الأعمق فالمرأة الشابة الجميلة هي آلهة الخصوبة الجسدية التي كانت لها في الكعبة أوثان تعبد إذ يقال أن أسافاً ونائلة كانا رجلاً وامرأة من جرهم. فأثم بها في الكعبة. فمسخهما الله حجرين. وهذه عقوبة أشبه بأن تكون في نظر الشاعر القديم مثوبة يتمناها حين يقول:

أن ينقص الدهر مني فالفتى غرض
للدهر من عوده واف ومثلوم
وإن يكن ذاك مقدار أصبت به
فسيرة الدهر تعويج وتقويم
ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر
تمضي الحوادث عنه وهو ملموم

وقد يمت بصلة لعبادة الخصب أن قريشاً كانت تطوف بالبيت عراة يصفقون ويصفرون، وهذا هو ما جاء في القرطبي منسوباً لأبن عباس في تفسير قوله تعالى: ﴿وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية﴾. ويصف الأزرقي صاحب «أخبار مكة» في رواية منسوبة لابن عباس أيضاً أن قبائل من العرب كانوا يطوفون بالبيت عراة، الرجال بالنهار، والنساء بالليل، فإذا بلغ أحدهم باب المسجد قال للحمس - جمع أحمس وهو المتشدد في الدين من قريش وأحلافها - من يعير مصوناً! من يعير معوزاً! فإن إعاره أحد هؤلاء ثوبه طاف به، وإلا ألقى ثيابه بباب المسجد ثم دخل الطواف وطاف بالبيت سبعاً عريان[٢٨].

إذا كان الفصل بين الرجال والنساء في هذه الرواية لا يتفق في المعنى الذي نبحث عنه، فهناك رواية أخرى حول هذا الطقس يوردها الألوسي في «روح المعاني»، يذكر فيها أنهم كانوا يطوفون عراة، الرجال والنساء، مشبكين بين أصابعهم يصفرون ويصفقون.

تلك إذا هي الأصول السحرية للتقاليد الشعرية العربية، ومنها نفهم الدلالة الحيوية لهذه التقاليد. فليست القصيدة الجاهلية مجرد وصف لناقة أو فرس، وليست مجرد تعبير عن حسب أو حماسة: إنها تعبير عن غيب وشهادة ونشيد جماعي ضد الجدب والعقم والفناء.

مراجع وإشارات:

(١) يقول الأستاذ بلاشير في كتابه (تاريخ الأدب العربي) إن الحركة الأدبية العربية تظل حتى في المراحل الهامة من تاريخها حركة جماعية مجردة من كل خلق فردي أصيل.

(٢) من الناس من يعتقد أن الفنون الجماعية أو الفولكلورية لا بد أن تعبر عن مستوى بدائي أو عامي أو محلي محدود. وهذا اعتقاد تنقصه الدقة فالمادة الفولكلورية نوعية ثقافية تتميز بكونها إبداعاً جماعياً متوارثاً، ينمو نمواً ذاتياً بعيداً عن مؤسسات السلطة وقد تكون هذه المادة فجة جامدة أحياناً، وربما كان نصيبها من الحيويّة والعمق أوفر بكثير من نصيب الثقافة الرسمية.

(٣) تدل بعض النقوش القديمة على أن الفصحى كانت موجودة كلهجة منذ بداية القرن الرابع الميلادي، وكانت تستعمل خارج موطنها الأصلي في الحجاز ونجد، ومن أهم هذه النقوش نقش النمارة الذي عثر عليه في الجنوب الشرقي من دمشق عام ١٩٠١ وهو كتابة على قبر الملك أمريء القيس بن عمرو المتوفي سنة ٣٢٨ م. (بدايات الشعر العربي). د. محمد عوني عبد الرؤوف صفحة ٤٨، ٤٩، ٥٠.

(٤) يروي المسعودي في (مروج الذهب) أشعاراً لعاد وثمود. أما محمد بن سلام الجمحي فيقول: «ولم يكن لأوائل العرب في الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة، وإنما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف» (طبقات الشعراء) صفحة ١٠، ١١.

(٥) في دراسة شفيق الكمالي عن شعر البدو في العراق أمثلة لاستمرار تقاليد القصيدة الجاهلية في الشعر البدوي الدارج، وفي تغريبة بني هلال وسيرة الزير سالم.

(٦) ليس الإبداع الجماعي كالعمل الجماعي تشترط فيه المشاركة، بل هو غالباً من خلق أفراد موهوبين تتبنى الجماعة عملهم.

(٧) أدرك لبيد بن ربيعة الإسلام وأسلم. وكان حسان بن ثابت في الإسلام معروفاً، ويقال إن الأعشى وفد إلى النبي ليمدحه فمنعته قريش. وشهد دريد بن الصمة يوم حنين مع المشركين وقتل فيه.

(٨) كان مشاهير الشعراء القدماء يبدأون بالتلمذة على شعراء كبار ويروون لهم. وهكذا كان زهير بن أبي سلمى راوية لأوس بن حجر، وكان الحطيئة راوية لزهير، وكان جميل بن معمر راوية للحطيئة، وكان كثير راوية لجميل. كما أن مشاهير الرواة كانوا شعراء مثل خلف الأحمر، وحماد الراوية.

(٩) يقول أبو هلال العسكري في (الصناعتين): «لا تعرف أنساب العرب وتواريخها وأيامها ووقائعها إلا من جملة أشعارها فالشعر ديوان العرب» ويحكم الدكتور طه حسين على الشعر الجاهلي بأنه صحيح أو تحول حسب تمثيل القصيدة الشخصية قائلها.

(١٠) اعتمدت في هذا التعريف على ألكزندر هجرتي كراب في مؤلفه الكبير (علم الفولكلور) الذي ترجمه رشدي صالح وفيه فصل هام حول الأغنية الفولكلورية - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة.

(١١) في الشعر الجاهلي أمثلة كثيرة جداً على القصائد التي تنسب لأكثر من شاعر والأبيات التي تردد بنصها أو بتحوير بسيط في شعر أمريء القيس، وطرفة، والشماخ، وزهير بن أبي سلمى، وأوس بن حجر، وزيد الخيل..

(١٢) ملحمة جلجامش - طه باقر - صفحة ١١ منشورات وزارة الإعلام. بغداد.

(١٣) العمدة - باب الإنشاء وما ناسبه. صفحة ٣١٣.

(١٤) القيان والغناء في العصر الجاهلي - الدكتور ناصر الدين الأسد - أثر القيان في الشعر الجاهلي من صفحة ١٦٣ - ٢١٨ دار المعارف - القاهرة.

(١٥) الأمالي أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي - الجزء الثاني صفحة ١١٨ - منشورات المكتب الإسلامي.

(١٦) الفولكلور: قضاياه وتاريخه - يوري سوكولوف - ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس - الهيئة

المصرية العامة للتأليف والنشر ـ صفحة ٨١ ـ القاهرة.

(١٧) ممن تحدثوا عن هذه الكائنات الخرافية عنترة بن شداد، وتأبط شراً، وأبو البلاء الطهوي، وعبيد بن أيوب.

(١٨) الحيوان ـ الجزء السادس صفحة ٢٤٨.

(١٩) مطلعها:

يادار مية بالعلياء فالسند
أقوت وطال عليها سالف الأمد.

(٢٠) مطلعها:

ذهبت من الهجران في غير مذهب
ولم يك حقاً كل هذا التجنب

(٢١) مطلعها:

أماويّ هل لي عندكم من معرس
أم الصرم تختارين بالوصل نيأس

(٢٢) الحيوان ـ الجزء الثاني ـ صفحة ٢٠.

(٢٣) مقدمة مطولة (عبقر) للشاعر شفيق المعلوف ـ صفحة ١٩.

(٢٤) المصدر السابق.

(٢٥) معجم الرموز ـ الجزء الثالث ـ صفحة ٢٩٩.

(٢٦) مقدمة (عبقر) ـ صفحة ٦٧.

(٢٧) الأبيات في (الشعر والشعراء) لابن قتيبة ـ الجزء الأول ـ صفحة ٣٦٦ وهي لتميم بن مقبل.

(٢٨) عن (الفولكلور ما هو؟) ـ فوزي العنتيل ـ صفحة ١٥٧ ـ دار المعارف ـ القاهرة.

مصادر الموروث الشعبي في التراث العربي

د. محمد رجب النجار

مدخل

١ ـ الفرق بين التراث والمأثورات:

يشكل التراث الشعبي جزءاً لا يتجزأ من التراث العربي المدون، غير أن هذا التراث الشعبي ينقسم ـ بدوره ـ قسمين كبيرين، أحدهما لا يزال ـ بوظائفه الحيوية، الفكرية والنفسية والجمالية ـ حياً فاعلاً ومؤثراً في بنية الفكر العربي، وهذا هو ما يسميه علماء الفولكلور بالمأثورات الشعبية، أما القسم الآخر، فهو هذا الجزء من المادة أو العناصر الفولكلورية التي تحجرت أو توقفت وظائفها منذ زمن بعيد، وتحولت إلى مجرد «رواسب ثقافية» احتفظت بها كتب التراث العربي، ولم تعد لها من قيمة سوى قيمتها التاريخية، وقد أطلق عليه التراثيون العرب كالنويري والقلقشندي مصطلح الأوابد، على حين يطلق عليه الفولكلوريون المعاصرون مصطلح «التراث الشعبي» وهذا يعني أن مصطلح التراث الشعبي، هو المصطلح الأوسع الذي يتضمن المادة أو العناصر الفولكلورية بقسميها: الحية (المأثورات) وغير الحية (الأوابد) وهذا ما فعله التراثيون العرب، إبّان عصر الجمع والتدوين، فجمعوا هذه المادة الشعبية وميزوا الحية منها بأنها «الذائعة بين العوام أو لذلك العهد» ولو أخذنا مثالاً لذلك أغنية من أغاني ترقيص الأطفال، رواها لنا ابن النديم (الفهرست ص ١١٢ طبعة بيروت المصورة عن فلوجل) وتقول كلماتها التي كانت تترنم بها الأم العربية وهي ترقص طفلها:

بابا وشبّا
وعاشا حتى دبّا
شُيخا كبيراً أحنى

فإننا نرى أن هذه الأغنية لم تعد تردد أو تروى، ومعنى هذا أنها لم تعد حية فاعلة. على حين لو أخذنا أغنية أخرى من أغاني العمل التي كان يترنم بها النبي ﷺ والمسلمون، عند حفر الخندق إبان غزوة الأحزاب ومطلعها:

والله لولا الله ما اهتدينا
ولا تصدقنا ولا صلينا... الخ.

فإنها لا تزال حية فاعلة حتى اليوم.. مثلها مثل تلك الأغنية الذائعة الرائعة التي كانت نساء المدينة يتغنين بها على أنغام الدفوف في استقبال الرسول ﷺ في المدينة عند الهجرة، ومطلعها:

طلع البدر علينا ... من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ... ما دعا لله داع
أيها المبعوث فينا ... جئت بالأمر المطاع
جئت شرفت المدينة ... مرحبا يا خير داع

غير أن التمييز بين العناصر الشعبية الحية والعناصر غير الحية، أو المتحجّرة يقتضي أن نقوم ـ بادىء ذي بدء ـ بجمع هذه العناصر جمعاً مكتبياً، في ضوء سياقها الثقافي

والتاريخي، من مصادر التراث العربي المدون ثم تصنيفها تصنيفاً فولكلورياً معاصراً، يسهل معه رصد هذه المادة أو العناصر الفولكلورية المتناثرة في كتب التراث، وحصرها والإفادة منها، وسهولة العودة إليها عند الدراسة العلمية. وهذا هو ما حدا بنا إلى القيام بمشروع جمع العناصر الفولكلورية في التراث العربي، وهو الآن في مرحلته التجريبية ويشرف على تمويله مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية.

٢ ـ من الجاحظ إلى ابن خلدون

أو من مرحلة الجمع إلى مرحلة الدراسة:

لا شك أننا مدينون لجيل الموسوعيين العرب العظام من أمثال الجاحظ وابن قتيبة والمسعودي والثعالبي والمرزباني وأبي حيان التوحيدي وابن عبد ربه والأصفهاني والصميري والثعالبي والخطيب البغدادي وابن قيم الجوزية والنويري والقلقشندي والسيوطي والمقريزي والأبشيهي ونظرائهم كثير في جمع المادة الفولكلورية العربية ـ على امتدادها الطويل والعريض في الزمان والمكان العربيين ـ بل ندين أيضاً لهؤلاء العلماء الموسوعيين بأقدم أساليب الجمع الميداني ـ كما سنرى وشيكاً ـ بأقدم مناهج التصنيف في بعض المجالات الفلكورية كالأمثال والأغاني والقصص والحكايات مثلاً، بل إننا مدينون أيضاً لعالم موسوعي عظيم هو ابن خلدون في مقدمته التي بوأته مركز الصدارة في فلسفة التاريخ ونشأة العلوم الاجتماعية، مدينون له أيضاً **بتأسيس علم الفولكلور العربي** نفسه وكان ذلك نفحة من نفحات العبقرية الخلدونية الخالدة، فعلى يديه أخذت المادة الفولكلورية الضخمة التي جمعها جيل الموسوعيين شكلها المنهجي وإطارها العلمي (ولأول مرة) في الفكر العربي والعالمي... **فهو أول عالم يقوم بدراسة العلوم الشعبية أو الفولكلورية من حيث هي أدب شعبي وعادات وتقاليد ومعتقدات ومعارف شعبية وحرف وصناعات وفنون جمعية في إطارها العلمي الصحيح ضمن دراسته عن علم العمران... والاجتماع البشري..** وهو أول عالم يقوم بدراستها دراسة عقلانية طبق منهج علمي دقيق التزم به، يقوم على تعريف المجال الفولكلوري، ونشأته ومراحل تطوره، وموضوعاته وأبرز علمائه وأهم الكتب المصنفة فيه... وهو في ذلك كله صاحب وجهة نظر تأسيسية داخل هذه المجالات العلمية الشعبية التي عرفتها أوروبا بعد ذلك بثلاثة قرون تحت مصطلح «فولكلور» الذي صَكَّه سير جونز سنة ١٨٤١، وتتجلى وجهة النظر التأسيسية تلك، في نقد المادة الفولكلورية وتمحيصها واتخاذ موقف عقلاني منها، قد يقوم على الرفض أحياناً، كما هو الحال في العلوم السحرية (كما سنرى وشيكاً في الفقرة الخاصة بذلك) وقد تقوم على تصحيح المفاهيم أحياناً أخرى، كما هو الحال في الطب الشعبي أو البدوي الذي شاع خطأ كما يقول باسم الطب النبوي (أنظر فقرة التراث الطبي في هذا البحث) وقد تقوم أحياناً أخرى على التعاطف مع المادة الفولكلورية، والدفاع عنها وتحليلها تحليلاً نقدياً يؤكد به آراءه ووجهة نظره التي تكون عندئذ خارجة عن العرف السائد بين علماء عصره، ومألوف علومهم ومسلماتهم العلمية أو (المدرسية)، كما فعل في دفاعه دفاعاً علمياً وفنياً ـ لأول مرة ـ عن الأدب الشعبي عامة، واللهجات والشعر الشعبي الخاص بها (انظر المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، الصفحات من ١٢٦٨ ـ ١٣٥٥ من الجزء الرابع) وتنفرد دراسته عن الشعر الشعبي وفنونه المتنوعة بأكثر من أربعين صفحة (انظر المقدمة، فصل: أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد، ج ٤ ص ١٣١٢ ـ ١٣٥٥) عدا عشرات النصوص المتناثرة في موضوعات متعددة بالمقدمة، ولهذا كله لا غرو أن نقول:

إن ابن خلدون هو مؤسس علم الفولكلور العربي، منذ نهاية القرن الثامن الهجري.

٣ ـ القراءة الفولكلورية للتراث:

أياً ما كان موقف العلماء العرب المعاصرين من التراث العربي المدون وأياً ما كانت المعركة الدائرة بينهم حول هذا التراث، معه أو ضده، فإن هذا البحث، **يتضمن دعوة مباشرة وصريحة إلى قراءة هذا التراث قراءة فولكلورية، أعني من منظور فولكلوري، في ضوء معطيات هذا العلم الجديد، علم الفولكلور**، فإن مثل هذه القراءة سوف تكشف موقع المأثورات الشعبية من السياق التراثي العربي، والبنية الاجتماعية والتاريخية، ومن ثم سوف تحسم كثيراً من القضايا، و «تغربل» التراث ـ من رؤية معاصرة ـ تفيد من عناصره الحية الفاعلة، تستلهمها وتطورها، وتقف عند عناصره غير الحية، فتجعلها وقفاً على الدرس الأكاديمي فقط، ومثل هذه القراءة ـ لا تجعل فهمنا لواقعنا الاجتماعي المعاصر أكثر واقعية وموضوعية فحسب، بل تخرج بقضية التراث من كونها قضية الماضي لذاته أو كونها إسقاطاً للماضي الذهبي على الحاضر المحبط، إلى كونها قضية

الحاضر نفسه من وجهة كونه، أي الحاضر، حركة صيرورة تتفاعل داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل تفاعلاً ديناميأ صاعداً، بمعنى أن النظر إلى التراث - من منظور فولكلوري معاصر - يمكننا من إعادة امتلاك هذا التراث على أساس جديد تتكون عناصره المعرفية والفكرية من مجموع العناصر الحية والمحركة لعملية بناء الحاضر المعاصر التي هي في الوقت نفسه عملية بناء للمستقبل المنشود.

إن قراءة تراثنا الفكري والحضاري المدون، من وجهة نظر علم الفولكلور ومناهجه ونظرياته، أي طبقاً لرؤية معاصرة، ليس مجرد مرحلة من مراحل الوعي بالذات القومية، بل أيضاً سوف تسهم، كما تساعدنا على فهم أعمق للظواهر الفولكلورية الحية، الإيجابية أو السلبية فنعمل على تطويرها أو استلهامها أو تغييرها أو تجاوزها كما أنها سوف تسهم في إضفاء قدر كبير من الجدّة على هذا التراث. وحسبنا أن نشير إلى عمل موسوعي عظيم لا جدال في قيمته ومكانته التراثية هو موسوعة الحيوان للجاحظ الذي صنفها على غرار كتاب الحيوان لأرسطو في علم الحيوان، ووقفنا على ما تضمنته من معلومات، ولو رحنا نتساءل ماذا يتبقى منها للتاريخ الآن، أي في عصر العلم الحديث؟ لكانت الإجابة سلبية تماماً، ومع ذلك فإن مكانة هذه الموسوعة لم تتزعزع حتى اليوم، ليس لقيمتها التاريخية فحسب، بل لأنها تتضمن ثروة فولكلورية ضخمة في مجالات متعددة كالمعارف والمعتقدات الشعبية، والعادات والتقاليد، والثقافة المادية، والفنون الشعبية، ولا سيما الفنون القولية (مثل الحكايات الأسطورية الشارحة وقصص الحيوان التعليمية، والأمثال والألغاز والأشعار والنوادر والأقوال الدارجة، والعبارات المسجوعة التي كان العرب يقولونها على لسان الحيوان، وغير ذلك مما يندرج في مجال الأدب الشعبي) وهو ما يمكن قوله أيضاً عن موسوعة الحيوان الكبرى للدميري.

وأعتقد أنه في ظل غياب هذه القراءة الفولكلورية، سوف تبقى أحكامنا على التراث العربي، ومن ثم العقل العربي غير صحيحة وغير موضوعية، وتعميمية صارخة، وفوقية متعالية. ومن حسن الحظ أن جيل التراثيين العرب، لم يعرفوا تلك التفرقة البغيضة بين ثقافة العامة وثقافة الخاصة، فهيأوا بذلك لنا مادة فولكلورية خصبة وطاغية، تكشف لنا عند الدرس العلمي عن جذور الثقافة الشعبية العربية، والفولكلور أبرز جوانبها، وهذا يعني، في التحليل العلمي الأخير حقيقة «وحدة الثقافة» للمجتمع العربي، الناجمة عن وحدة الأرث أو التراث الفكري والحضاري المشترك، ويؤكد مقولة التواصل الثقافي العربي. ودون أن نتسرع، الآن، في إصدار أحكامنا حول جدوى قراءة التراث العربي، قراءة فولكلورية دعنا الآن نقم بجولة كاشفة، غايتها استنطاق هذا التراث فولكلورياً. . . فقط، ثمة ملاحظة منهجية، هي أنه في ضوء هذا التراكم الكمي والنوعي الكبير لمصادر التراث العربي المدون، لا نملك إلا «الانتقائية» لنماذج من هذه المصادر التي حرصنا على أن تكون، في معظمها، منشورة ومحققة تحقيقاً علمياً حديثاً، قدر الإمكان، ولها بالطبع - صلة وثيقة بالمأثورات الشعبية العربية، مادةً وعلماً.

أولاً: التراث اللغوي العام

وكتب المعاجم والأمالي اللغوية:

لا جدال في أن المكتبة اللغوية التراثية حافلة بكنوز المؤلفات والمصنفات اللغوية، منذ بدء عصر التدوين العربي، وأن كثيراً جداً منها قد عرف طريقه إلى النشر والتحقيق العلمي. . من هذه الكنوز اللغوية، على سبيل المثال لا الحصر: أمالي القالي، والزجاجي، والسهيلي، وابن الشجري، والمرتضى، واليزيدي، وكتب الاشتقاق لابن دريد والأصمعي، والأشباه والنظائر للخالديين، وفقه اللغة للثعالبي، وكتاب جمهرة اللغة لابن دريد ومجالس ثعلب اللغوية، وديوان المعاني، والفروق في اللغة لابي هلال العسكري وكتاب المعاني لابن قتيبة، وديوان الأدب للفارابي، والكامل في اللغة والأدب للمبرد والمجمل لابن فارس، والخصائص لابن جني والكتاب لسيبويه، والمزهر للسيوطي، والبارع في اللغة لإسماعيل بن القاسم القالي البغدادي ومعجم ما استعجم للبكري، والمخصص لابن سيده، وله أيضاً كتاب المحكم، وكذلك معجم العين للخليل، والصحاح للجوهري والقاموس المحيط للفيروز آبادي ولسان العرب لابن منظور، وتاج العروس للزبيدي، وأساس البلاغة للزمخشري، وتهذيب اللغة للأزهري، وكتب النوادر والتعليقات في اللغة، وكذلك بعض الكتب اللغوية المتفرقة التي كتبت إبّان عصر الرواية والاستشهاد اللغوي واستطاعت أن تنجو من غوائل الزمن وبراثن الضياع، من مثل كتب الأنواء والأزمنة والأمكنة وكتب النبات والمطر وكتب الخيل والإبل (أنظر على سبيل المثال: كتاب الإبل للأصمعي، كتاب النبات للأصمعي، كتاب الخيل

للأصمعي، كتاب الخيل لأبي عبيدة، كتاب أسماء الخيل لابن الأعرابي، كتاب الأيام والليالي والشهور للفراء، كتاب الأزمنة والأمكنة للمرزوقي، وكتاب الأزمنة لقطرب النحوي، كتاب الأزمنة والأنواء لابن الأجدابي، كتاب الأنواء عند العرب للدينوري، كتاب الأنواء لابن خرداذبه، كتاب المطر لابي زيد الأنصاري، كتاب وصف المطر والسحاب للبلاذري، رسالة في أسماء الريح لابن خالوية. . . الخ) ويمكن أن نضيف إلى ما سبق كتاب الثعالبي الرائع المعروف بثمار القلوب في المضاف والمنسوب.

ومما يدخل في تراثنا اللغوي وله علاقة بالمادة الفولكلورية كتب **الأضداد اللغوية** (مثل أضداد ابن الأنباري، والأصمعي، والسجستاني، وابن الدهان، وابن السكيت، وقطرب وغيرهم).

ومما يدخل كذلك الكتب اللغوية التي عالجت **لحن العامة** من مثل لحن العوام للزبيدي (وكتاب الرد على الزبيدي في لحن العامة لابن هشام) وكتاب ما تلحن فيه العامة للسكائي، وكتاب الفاخر للمفضل بن سلمة (في العبارات والتراكيب الدارجة والملحونة) وكتاب الزاهر في معاني كلمات الناس لابن الأنباري المتوفي سنة ٣٢٨ هـ (وهو محقق أيضاً في جزأين كبيرين، والكتاب كله مخصص لرصد أو بالأحرى لجمع أقوال الناس العاديين وعباراتهم وألفاظهم الدارجة في الحياة اليومية، وتدوينها ودراستها وتبيين أصولها ومعانيها وما تنطوي عليه من بلاغة فائقة) وكذلك كتاب إصلاح المنطق لابن السكيت، وكتاب تثقيف اللسان وتلقيح الجنان لابن مكي الصقلي وكتاب تقويم اللسان لابن الجوزي.

ويمكن لدارسي الفولكلور أن يفيدوا من هذا التراث اللغوي في أمرين أساسيين: أحدهما منهجي، والآخر موضوعي. . **أما الإفادة المنهجية فتتجلى في استخلاص منهج عربي في الجمع الميداني للمأثورات الشفهية**، يمكن أن يفيد منه الفولكلوريون اليوم، وهو ما دعا ـ ولا يزال ـ يدعو إليه الدكتور سعد الصويان (أنظر كتابه **جمع المأثورات الشعبية**، مركز التراث الشعبي قطر، ١٩٨٥) ذلك أن التراث اللغوي العربي، كان في أساسه تراثاً شفاهياً، ثم قام بجمعه اللغويون العظام من جيل العلماء الأوائل كالأصمعي وأبي عبيدة وأضرابهما جمعاً ميدانياً من أفواه الرواة في البوادي العربية، كما نعلم، إبان عصر الرواية. فهم من هذه الناحية جامعون ميدانيون بالمعنى الدقيق (لمزيد من التفصيل، أنظر: كتاب الرواية والاستشهاد باللغة للدكتور رجاء عيد، وكتاب رواية اللغة للأستاذ عبد الحميد الشلقامي وكتاب البحث اللغوي عند العرب للدكتور أحمد مختار عمر) وقد حفزنا بحث سعد الصويان إلى مواصلة الطريق في حقل معرفي آخر هو حقل الحديث النبوي وأسلوب جمعه وتدوينه وتصنيفه وتوثيقه، فكتبنا دراستنا «**علم رواية الحديث. وأصول الجمع الميداني للمأثورات الشعبية عند العرب**»، كتاب التراث الشعبي رقم ٢ بعنوان أبحاث في التراث الشعبي ص ١٦٧ ـ ٢٠٨ بغداد ١٩٨٦.

وأما الإفادة الموضوعية فتتجلى فيما تتضمنه كتب المعاجم واللغة من مادة فولكلورية خصبة وغزيرة، **فهي تتحدث عن** لغات العرب، ولهجاتها وأشعارها وأمثالها وحكمها ووصاياها وألغازها ومعاظلاتها ومراثيها ونوادرها وأغانيها الشعبية، وقصصها وحكاياتها وخرافاتها وأساطيرها. . فهي من هذه الناحية وعاء أكبر للآداب الشعبية، كما أنها تتحدث عن عادات العرب وتقاليدهم وأنماط سلوكهم كما تتحدث عن معارفهم **ومعتقداتهم الشعبية في الكون والوجود والحياة**، (والحيوان والنبات والجماد. . .) كما تتحدث كذلك عن ثقافتهم المادية وفنونهم الشعبية، وما يتعلق بذلك كله من وصف للأدوات وللحرف، وللصناعات، وللطب، وللأدوية، وللأطعمة والأشربة، وللمسكن والبنيان وللأزياء والملابس وما يتعلق بها، وأدوات الزينة وأنواعها وأسمائها. . . إلى غير ذلك مما يدخل في مجال العلوم الفولكلورية الحديثة. .

إننا لو أعدنا قراءة هذه الموسوعات اللغوية ـ على سبيل المثال ـ قراءة فولكلورية، واستخرجنا منها العناصر أو المواد الشعبية وأعدنا تصنيفها ثانية، طبقاً للحقول الفولكلورية المعروفة لتهيأ لدينا عدد رائع من المعاجم الحضارية المتخصصة التي يمكن أن يفيد منها أيضاً المؤرخون وعلماء الاجتماع والأنثروبولوجيا (الأنثروجرافيا، الأنثولوجيا) والمعنيون ـ عموماً ـ بدراسة التاريخ الاجتماعي والتاريخ الحضاري للشعب العربي، وغيرهم كثير. وليس هذا بدعاً، بل لقد نجح بعض المستشرقين في تطبيقه، **مثل المستشرق الهولندي المعروف دوزي الذي أخرج لنا سنة ١٨٤٣**، أي منذ أكثر من مائة سنة. **أول معجم متخصص في الأزياء هو «المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب»** معتمداً في

ذلك على المعاجم العربية في المقام الأول، وكان من جراء ذلك أن اكتشف الثغرات اللغوية الموجودة في معاجمنا التي توقفت منذ أمد بعيد بعد تاج العروس فكان أن وضع معجمه اللغوي الضخم المعروف «تكملة المعاجم العربية» لتدارك هذا الأمر.

ثانياً: التراث الشعري.

إذا وضعنا في الاعتبار أن المعيار اللغوي الذي يأخذ به علماء الفولكلور العرب، لم يعد فيصلاً بين أدب الصفوة (الرسمي) وأدب العامة (الشعبي) وإنما المعيار الفارق، هو **المعيار الوظيفي** الذي يجعل من الأدب تعبيراً عن الوجدان الجمعي للجماعة (قبيلة أو شعباً) فيكون بذلك لسان حال الجماعة، وديوانها الفني المعبّر - فكرياً ونفسياً وجمالياً - عن أحلامها وتطلعاتها وقيمها العليا، وآلامها وهمومها وقضاياها العامة، وأن يكون هذا التعبير أو الإبداع الفني - في أساسه - قائماً على **المشافهة** في أدائه وتواتره، خاضعاً لمقتضيات هذه «الشفاهية» من حذف أو إضافة أو تعديل في النص تبعاً لنوعية الجمهور المتلقي ورغباته، ولطبيعة الموقف الأدائي فكرياً ونفسياً، وقدرة الذاكرة الإنسانية للرواة، ومهارة المؤدين، إذا وضعنا ذلك كله في الاعتبار ونظرنا إلى التراث الشعري العربي وجدنا أنفسنا أمام كثير من الألوان والفنون الشعرية التراثية التي يمكن أن تندرج تحت الإبداع الشعري الشعبي عند العرب، وهي كثيرة منها:

٢/ ١ شعر الحداء والرجز:

لا شك في شعبية هذا اللون من الشعر، طبقاً لما وصلنا من نصوص عن العصرين الجاهلي والإسلامي. فقد كان إنشاده غناء وإبداعه مرتجلاً وموضوعاته شعبية بدءاً من حداء الإبل، والهجاء والفخر مروراً بأغاني الطفولة والآبار والبناء والعمل، ومن هنا قال **الأخفش** عن الرجز «هو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به»، وانتهاء بأناشيد الحروف، والنُّواح وأدعية المتسولين (لمزيد من التفصيل أنظر: حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ١٩٦٢، القاهرة).

٢/ ٢ المعلقات والشعر الجاهلي:

لا بأس أن نقسم الشعر الجاهلي إلى اتجاهات أربعة: **شعر المعلقات السبع**، و شعر الشعراء الصعاليك (الشنفري وتأبط شرا وعروة بن الورد) وشعر الشعراء الفرسان (المهلهل، عبد يغوث، عامر بن الطفيل، حاتم الطائي، وعمرو بن معديكرب، دريد بن الصمّة، عبيد بن الأبرص، السموأل، أمية بن أبي الصلت وأضرابهم) وشعراء المديح أو شعراء الملوك والبلاط (الأعشى، النابغة، علقمة الفحل، المثقب العبدي، المتلمس، عديّ بن زيد) وباستثناء شعراء البلاط، فإن الاتجاهات الثلاثة الأخرى هي **اتجاهات شعبية** صدر فيها أصحابها عن وجدان جمعي، هو وجدان القبيلة، فعبروا عن قضاياها وتطلعاتها وقيمها وفضائلها ومآثرها وتاريخها (الشفاهي أصلاً) وحروبها وانتصاراتها وذادوا عنها ضد أعدائها بل كان أداة الحرب القولية فيها، ومن هنا قال ابن رشيق في بيان وظيفة الشاعر الجاهلي في قبيلته «إنه يحمي أعراضها، ويدافع عن أحسابها، ويخلّد مآثرها، ويشيد بذكرها» ولهذا أيضاً لا غرو أن يجمع التراثيون العرب ابتداء بالجاحظ وانتهاء بابن خلدون، على أن الشعر هو ديوان العرب، وأخبارهم، وحكمهم «في الجاهلية وصدر الإسلام»، ومن ثم فهو - في التحليل الأخير تراث شعبي شفاهي.

ويمكن أن يلحق بذلك أيضاً كمّ شعري شعبي هائل، مجهول القائل، ذاع في العصر الجاهلي، وأبان عصر الفتوح الإسلامية العظيم، ونراه مبثوثاً في كتب الأدب وكتب المغازي والسير والفتوح وأيام العرب في الجاهلية والإسلام. وكتب التاريخ العام، وبعض هذه النصوص أو القصائد الشعرية تصل - وحدها - إلى قرابة الألف بيت (مطولة أو شبه مطولة، على نحو ما ورد في كتاب أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شريه) ومع ذلك فإن هذا الكمّ الشعري الهائل لم يجمع ولم يلق حظه من الدراسة حتى الآن بحجة أنه مجهول القائل، وكأن مرور خمسة عشر قرناً من الزمان لا تكفي لإضفاء الشرعية التراثية عليه، وهو شئنا أم أبينا جزء من تراثنا العام. وما كان يصل إلى عصر التدوين في القرن الثالث الهجري ما لم يكن شعراً شعبياً حياً وظل يتردد على ألسنة الرواة في المجتمع العربي الشعبي آنذاك.

٢/ ٣ شعر الأوابد:

ضرب من الشعر صرخ به شعراء القبائل والأمصار في وجه الولاة والعمال المستبدين، مبثوث في كتب الأدب والتاريخ العام وفي بعض المجموعات الشعرية النادرة (وقد عرف بعضها طريقه إلى النشر العلمي المحقق مثل مجموعة «القصائد المفردات» لطيفور) ومعظم شعرائه مجهولون

خشية بطش هؤلاء العمال أو انتقام الولاة من قبائلهم وقراهم، وقليل منهم معروف مثل الراعي النميري في بعض قصائده ومثل البوصيري في أوابده ضد العمّال والولاة في العصر المملوكي. وقد اشتق هذا اللون من الشعر اسمه من آبدة الدهر، أي المصيبة التي لا تمحى على مر الأيام، لأن القبيلة أو الجماعة ظلت حريصة على روايته كلما حَزَبها أمر من الأمور واضطهدها والٍ ظالم.

٢/ ٤ شعر اللصوص والشطار:

وهو ضرب من شعر الرفض الاجتماعي ذاع بين الرواة والعامة، بنزعته المتمردة ودلالاته الاجتماعية والطبقية والاقتصادية، حتى ليروي لنا الجاحظ في البيان والتبيان، أن من لم يرو شعر اللصوص وأحاديثهم كان لا يعدّ من الرواة في عصره.

٢/ ٥ شعر المكدين والطوافين والجوالين:

من شعر الرفض الاجتماعي أيضاً ومن نماذجه القصيدة الساسانية الشهيرة التي رواها لنا الثعالبي وتقع في أربعمائة بيت مليئة بمصطلحات أهل الكدية ولغاتهم الخاصة وتقاليدهم وآدابهم وعاداتهم وقضاياهم، وكانت تشكل دستوراً بين المكدين في هذا العصر، وهي لشاعر جوال يدعى محمد بن عبد العزيز السوسي، ومثلها أيضاً قصيدة أبي دلف الشهيرة، وهناك أيضاً شاعر المكدين المعروف الأحنف العكبري وقصائده الشعبية الذائعة بدلالاتها الاجتماعية وعناصرها الفولكلورية.

٢/ ٦ الشعر الساخر:

ضرب من دواوين الشعر الشعبي، ظاهره المجون والرقاعة وباطنه السّخر والتمرد يفيض بروح النقد الشعبية الدالة، ومن هنا كانت تحتشد له الجماهير الشعبية أقصى ما يكون الاحتشاد كما يروي لنا المؤرخون مع الشاعر الشعبي المعروف ابن سودون. ومن هؤلاء الشعراء أيضاً ابن لنكك البصري، وأبي الرقعمق، وابن سكرة والجزار المصري ونصر بن أحمد الخبز أرزي وابن الحجاج (وقد حقق ديوانه في جامعة لندن في رسالة دكتوراه أخيراً) **وابن الحجاج يعد في رأي كثير من الباحثين بأنه زعيم الشعراء الشعبيين في عصره على حد تعبير آدم متز في كتابه عن تاريخ الحضارة الإسلامية في القرن الرابع (١: ٤٩٧)** والحق أن ابن الحجاج قد حظي بشهرة واسعة في عصره بين العامة والخاصة، ولهذا كثيراً ما كان يباع ديوانه بخمسين إلى سبعين ديناراً في ذلك العصر. وكان الشريف الرضى نقيب العلويين وأكبر أصحاب المكانة في الدولة العباسية من أكثر المعجبين به. ويمكن أن يلحق بهذا الضرب من الشعر الشعبي الساخر **شعر النقائض**، بروحه الشعبية الساخرة وبقالبه الفني، ووظائفه وغاياته، وبأسلوب آدائه، وجماهيره المحتشدة والمتعصبة (أنظر شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية) وأنظر أيضاً نقائض جرير والفرزدق وديوان الأخطل، وما تتضمنه من تعرية للواقع الاجتماعي للقبائل وعاداتها وتقاليدها ومثالها ومفاخرها... الخ.

٢/ ٧ الشعر العذري:

كثير من شعر الغزل العفيف يعد شعراً شعبياً، كما هو الحال في ديوان مجنون ليلى، وأخباره وقصصه، وما نسب إليه، حتى شك القدماء أنفسهم في وجوده التاريخي، وتكمن أهمية هذا اللون من الشعر، فيما يعكسه من واقع اجتماعي ونفسي وطبقي. (لمزيد من التفصيل أنظر الشعر وطوابعه الشعبية، شوقي ضيف).

٢/ ٨ شعر المديح النبوي المتأخر:

تعد مدائح البوصيري النبوية، والصرصري، وعبد الرحيم البرعي، ودواوين أخرى، ضرباً من الشعر الشعبي، كانت ترده المجتمعات الشعبية في الأفراح والمواسم والمناسبات الدينية المتعددة وتحفظه عن ظهر قلب، ليس فقط لأسباب دينية، وإنما أيضاً لأنه كان يحقق لها وظائف نفسية ويلبي لها احتياجات اجتماعية كثيرة، لهذا لا غرو أن ينتشر هذا الضرب من الشعر في العصرين المملوكي والعثماني (لمزيد من التفصيل أنظر دراستنا عن بردة البوصيري، قراءة فولكلورية ودراستنا عن «فن النبويات، رحلة في المكان والزمان والوعي) وأنظر أيضاً المجموعة النبهانية في المدائح النبوية (وهي تحتوي على خمسة وعشرين ألف بيت في المديح النبوي، ولم تلق حظها من الدراسة حتى الآن).

٢/ ٩ الشعر المرتجل وفنونه:

يعد الشعر المرتجل ضرباً من ضروب الشعر الشعبي الذي كانت تتبارى به القبائل العربية في البوادي.. كما أن فنونه المتنوعة **كالمماتنة والتمليط** تمثل الأصل التاريخي والفني لبعض الفنون الشعرية الشعبية الذائعة في منطقة الخليج مثل **فن القلطة** (لمزيد من التفصيل، أنظر لنا بعض الدراسات عن

هذه الفنون التراثية الشعبية في مجلة البيان، الأعداد ١٨٣، ١٨٦ سنة ١٩٨١ ـ الكويت) ومن أهم المصادر لهذا الضرب من الشعر: كتاب نضرة الأغريض في نصرة القريض للمظفر بن فضل العلوي، وكتاب بدائع البدائه لعلي بن ظافر الأزدي.

٢/١٠ الفنون الشعرية غير المعربة:

لا جدال في شعبية هذه الضرب من الشعر الملحون، بفنونه وقوالبه المتعددة، مثل الزجل، وفن المواليا (أو الموّال) والقوما، والكان وكان، والشعر البدوي الذي ذاع في المشرق العربي، وعروض البلد وهو ضرب من الشعر الشعبي ذاع في المغرب العربي، ومن أهم المصادر التراثية التي حفلت بهذا الضرب من الشعر الشعبي (والعامي) ودراسته: مقدمة ابن خلدون (**وفيها دافع ابن خلدون دفاعاً علمياً عن القيمة الفنية والجمالية والغايات الوظيفية، الفكرية والنفسية للشعر البدوي ولشعر عروض البلد، لأول مرة** فيما بين أيدينا من كتب التراث) وكتاب العاطل الحالي والمرخص الغالي لصفي الدين الحلّي، والدرّ المكنون في سبعة فنون لابن أياس، وسفينة الملك ونفيسة الفلك لمحمد بن اسماعيل وعقود اللآل في الموشحات والأزجال للنواجي وبلوغ الأمل في فن الزجل لابن حجة الحموي.

أما في الشعر المعرب، فبمقدورنا أن نذكر مجموعة من المجاميع والمصادر الشعرية الأخرى التي نرى أنها تحتوي على نصوص شعبية أخرى، (عد دواوين الشعراء بالطبع) أو تتضمن مادة فولكلورية يمكن أن يفيد منها دارسو الشعر الشعبي العربي: المفضليات، الأصمعيات، جمهرة أشعار العرب للقرشي، الأشباه والنظائر للخالديين، دواوين الحماسة وشروحها، ديوان الهذليين وشرحه للسكرى، وشرح المعلقات للأنباري، والشعر والشعراء لابن قتيبة، وفحولة الشعراء للأصمعي، والمحمدون من الشعراء للقفطي، والمطرب من أشعار أهل المغرب لابن دحية، والورقة لابن الجراح، ومنتهى الطلب من أشعار العرب لابن ميمون، ويتيمة الدهر للثعالبي وكتاب الأنوار ومحاسن الأشعار للشمشاطي (وهو كتاب محقق في جزأين كبيرين وبالغ القيمة بالنسبة للفولكلوريين فهو يتضمن الأشعار التي قيلت في كثير من الموضوعات التي تندرج اليوم تحت المجالات الفولكلوية المعروفة، ولا سيما الصناعات والحرف والآلات وغيرها مما يدخل في مجال الثقافة المادية، وكذلك العادات والتقاليد، وكذلك المعارف والمعتقدات الشعبية، وهذه الأشعار مصنفة تصنيفاً موضوعياً تسهل معه الإستفادة العلمية من الكتاب).

ثالثاً: التراث الموسوعي والمجاميع الأدبية وكتب المعارف العامة

لا مراء في أن التراث العربي المدون حافل بالكثير الكثير من الكتب الموسوعية أو ذات الطابع الموسوعي، في المجالات العلمية والأدبية والبلاغية والنقدية والمعارف العامة، شعراً ونثراً، **ولا جدال أيضاً في أن أصحاب هذه الموسوعات لم يفرقوا بين ثقافة الخاصة وثقافة العامة** عند رصد معلوماتهم ومروياتهم وأخبارهم عن العرب، واحتفوا بالثقافة، بمفهومها الأنثروبولوجي الدقيق، ولا مراء أيضاً في أن الفضل في جمع المادة الفولكلورية العربية يعود إلى هذا الرعيل الأول من الموسوعيين العرب العظام الذي بدأ بالجاحظ وانتهى بابن خلدون، وهذه بعض نماذج للكتب الموسوعية أو ذات الطابع الموسوعي في التراث العربي في عدة مجالات كالأدب واللغة والنقد والبلاغة والأخبار والمعارف العامة وكلها حافلة بالمادة الفولكلورية المتنوعة والهائلة، **غير أن مشكلتها أنها مبعثرة هنا وهناك، تنتظر من يقوم بجمعها جمعاً مكتباً علمياً لا يفقدها سياقها التاريخي أو الثقافي، ثم يقوم بعد ذلك بتصنيفها تصنيفاً علمياً وفق مناهج التصنيف الدولية أو العربية للفولكلور**، حتى يسهل العثور عليها والوقوف عندها، تمهيداً لدراستها، والعودة إليها وقت الحاجة، في يسر وسهولة. ويأتي على رأس هذه النماذج: البيان والتبيين، والحيوان للجاحظ (وسائر مؤلفاته: والكامل في اللغة والأدب للمبرد والعقد الفريد لابن عبد ربه، والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (وسائر مؤلفاته) وأدب الكاتب، والمعارف، وعيون الأخبار لابن قتيبة ويتيمة الدهر في محاسن أهل العصر للثعالبي (وسائر مؤلفاته) ورسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ومحاضرات الأدباء للراغب الأصفهاني، والإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي والأخبار الموفقيات للزبير بن بكار، وإحصاء العلوم للفارابي، ومفاتيح العلوم للخوارزمي، ولباب الآداب لأسامة بن منقذ، وزهر الآداب وثمر الألباب للحصري، والمنثور والمنظوم لطيفور وإحياء علوم الدين للغزالي والمزهر للسيوطي، (وكثير من مؤلفاته الأخرى) وكتب المحاسن والمساوىء ـ وما أكثرها ـ وأشهرها كتاب البيهقي ونهاية الأفكار ونزهة الأبصار

لعبدالله بن قاسم الحريري، وجواهر الأدب في معرفة كلام العرب للأربلي، ونهاية الأرب في فنون الأدب للنويري، وصبح الأعشى في صناعة الإنشا للقلقشندي، وحياة الحيوان الكبرى للدميري، والمستطرف في كل فن مستظرف للأبشهي، والكشكول والمخلاة لبهاء الدين العاملي، وثمرات الأوراق في المحاضرات لابن حجة الحيوي، ونزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب للتيفاشي.

ومن كتب التراث النقدي والبلاغي التي تحتفي أحياناً بالمادة الفولكلورية البالغة القيمة ـ بالنسبة للمعنيين بدراسة الآداب الشعبية: كتاب البرهان في وجوه البيان لإسحق بن وهب، والجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير (ضياء الدين) والعمدة في صناعة الشعر ونقده لابن رشيق لكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، ونقد الشعر لقدامة، والشعر والشعراء وكتاب المعاني الكبير لابن قتيبة، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، وتحرير التحبيرفي صناعة الشعر والنثر لابن أبي الأصبع، والفلك الدائر على المثل السائر لابن أبي حديد، وفحولة الشعراء للأصمعي، وطبقات الشعراء لابن سلام، والشعر والشعراء لابن قتيبة، وعيار الشعر لابن طباطبا، وأدب الكتاب لابن درستويه، والوساطة للقاضي للجرجاني، والموازنة للآمدي، والموشح للمرزباني، وسر الفصاحة للخفاجي، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة للجرجاني (عبد القاهر) وغرائب التشبيهات على عجائب التشبيهات لعلي بن ظافر الأزدي، وحسن التوسل إلى صناعة الترسل لشهاب الدين محمود، والطراز لابن حمزة العلوي، ونصرة الثائر على المثل السائر للصفدي، وخزانة الأدب، ومناهج التوسل إلى مباهج الترسل لابن حجة الحموي، وشرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، والإتقان في علوم القرآن للسيوطي. وتجدر الإشارة إلى أن كتب التراث النقدي والبلاغي يمكن أن تفيدنا، ليس فقط في حفظ أو تقديم مادة فولكلورية متناثرة هنا وهناك، وردت عبراً أثناء شروح الشراح وتعليقات المؤلفين والمصنفين، وإنما أيضاً يمكن أن تفيدنا في دراسة بعض فنون الأدب الشعبي، مثل فنون الألغاز والمعاياة والمعمى واللحن والأحاجي والرمز والإشارة والكناية وفن المعاظلات اللسانية، وفن الأمثال وحكايات الحيوان والقصص الخرافية، على نحو ما أفدنا منها في دراساتنا لهذه الفنون.

رابعاً: كتب التراث الأدبي القصصي

هناك مجموعات قصصية تراثية هائلة، لم تلق ـ للأسف ـ حظها من الدراسة حتى اليوم... برغم أنها تراث شعبي مدون في المقام الأول، ليس فقط لأن الفن الحكائي أو القصص القديم، هو فن شعبي بالضرورة، بل لأنها ـ تعكس ـ أقوى وأصدق ما يكون الانعكاس ـ قدراً هائلاً من واقع الحياة اليومية ـ ومن ثم الثقافة الشعبية ـ للمجتمع العربي في البوادي والأمصار العربية الإسلامية، قَلّ أن تَجِدَ لها نظيراً في مصادر تراثية أخرى...

ويكفي أن نذكر هنا على سبيل المثال، قصة أبي القاسم البغدادي، المنسوبة تارة إلى مؤلف مجهول يدعى أبا المطهر الأزدي، والمنسوبة تارة أخرى، إلى مؤلف معلوم هو أبو حيان التوحيدي... فهذه القصة تنفرد باحتواء حوارها على أندر وأكبر مجموعة من ألفاظ السباب الفاحشة التي كانت شائعة في الحياة العامة لبغداد إبّان القرنين الثاني والثالث الهجريين، وجمعها اليوم وترتيبها أبجدياً ـ على سبيل المثال ـ **يشكل أول معجم عربي في هذا الباب الذي لم يجرؤ أحد من معاصرينا ـ حتى الآن ـ ولا أظنه يجرؤ، على كتابة أو تصنيف معجم من هذا النوع**، على حين تحفل الثقافات الأخرى المعاصرة، بمثل هذه المعاجم الطريفة، والبالغة القيمة، من حيث الأهمية الثقافية والدلالة الاجتماعية.

وهناك أيضاً ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ المجموعة القصصية الكبرى المعروفة باسم نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة للتنوخي، وقد نشرت في عدة مجلدات ضخمة... وكذلك مجموعته الثانية التي نشرت أيضاً في عدة مجلدات تحت عنوان «الفرج بعد الشدة» (وما أكثر المجموعات القصصية التراثية التي تحمل أيضاً هذا العنوان نفسه) كما أن هناك مختصراتلها، كان ينسخها الوراقون ويعملون على إذاعتها... ضمن بضاعة نافقة جعلت بعضاً من ذوي الحياة العريضة (كتاب السلطة وأدباؤها) أو من الفقهاء المتزمتين يصبّون جام غضبهم على القصاص والوراقين جميعاً. (انظر على سبيل المثال كتاب القصص والمذكرين لابن الجوزي)، وأنظر أيضاً على سبيل المثال ما كتبه الغزالي عن القص والقصاص في الجزء الأول من كتابه الذائع إحياء علوم الدين (ص ٣٤ ـ ٣٨)، ووجهة نظره أن فن القص يعمل على إلهاء الناس عن أداء الشعائر الدينية. ولكن فن القصة ـ وهو

فن شعبي كما ذكر ـ في الفطرة المتمكنة من المجتمعات الشعبية حتى يمكن القول **بأن الإنسان كائن قصصي**.

وهناك أيضاً المجموعات الكبرى المتمحورة حول القصص الفكاهي والحكايات المرحة التي عرفت في التراث العربي باسم النوادر، مثل نوادر البخلاء، ونوادر النوكى، ونوادر الطفيليين، ونوادر المنحرفين ونوادر الحمقى والمغفلين، ونوادر الأذكياء وغيرها مما ورد في كتب الفكاهات القصصية أو القصص الفكاهية عند العرب مثل نثر الدرر للآبي. وجمع الجواهر في الملح والنوادر للحصري، وأخبار الحمقى والمغفلين، وأخبار الأذكياء لابن الجوزي، ونزهة النفوس ومضحك العبوس (مجهول المؤلف) وأخبار البخلاء، والتطفيل للخطيب البغدادي، وأخبار الظراف والمتماجنين لابن الجوزي، ونوادر قراقوش المنسوب لابن مماتي، ونوادر قراقوش للسيوطي أيضاً، ونوادر جحا (مجهول المؤلف).

وهناك أيضاً القصص العاطفي والاجتماعي، وأيام العرب (ضرب من القصص التاريخي والفروسي) وهناك أدب المقامات القصصي، ومثله المنامات، والنماذج التراثية لهذه الأشكال القصصية ذائعة ومعروفة، وهناك الأدب التمثيلي الشعبي (مثل بابات ابن دانيال الكحال) الذي يعرف بخيال الظل، وهناك أيضاً قصص الجان، والخوارق وأبرز نماذجه ألف ليلة وليلة، والتوابع والزوابع لابن شهيد وهناك القصص الديني، وحكايات الحيوانات وقصصها (التعليلي الأسطوري والتعليمي الوعظي) ومن أشهر نماذجها كليلة ودمنة، وسلوان المطاع في عدوان الأتباع لابن ظفر الصقلي، وكتاب فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء لابن عرب شاه، وغيرها وهناك أيضاً **رواية الحيوان** مثل رسالة تداعي الحيوان على الإنسان لأخوان الصفا، ورسالة الصاهل والشاحج لأبي العلاء المعري، وهناك أيضاً السير الشعبية العربية المدونة باللغة المتفاصحة. وهناك كذلك القصص الفلسفي مثل قصة حي بن يقظان التي تعد أعظم قصة أبدعتها العصور الوسطى في الآداب العربية والعالمية على السواء، ثم قصة رسالة الغفران لأبي العلاء المعري بمغزاها النقدي، السياسي والاجتماعي. ولعل عودة عجلى إلى فهرست ابن النديم توقفنا على هذا الكم الهائل من أسماء القصص والحكايات التي كانت رائجة في عهده، وأنماطها المتعددة (أنظر الفهرست ص ٣٠٤ ـ ٣٠٨، ص ٣١٣ ـ ٣١٤، طبعة بيروت المصورة عن فلوجل).

ومما له مغزى في هذا المقام أن القصص العربي تجاوز الحدود الجغرافية واللغوية وترك بصماته جلية على الآداب القصصية العالمية.. ثم بعد ذلك نساق وراء بعض المستشرقين الرافضين للثقافة العربية (مثل رينان) ونردد أن العرب أمة غير قصصية.. **إن هذا التراث القصصي العربي الهائل والذي لا يمكن تقييمه اليوم إلا بمنظور فولكلوري** يمكن أن يدرأ عن العقل والفكر العربي كثيراً من التهم، ويثبت أن العرب، شأنهم شأن غيرهم من الشعوب، عرفوا التراث الأسطوري والقصصي والتمثيلي والملحمي.

ومن الجدير بالذكر أيضاً أن قصص الخاصة (الرسمية) في التراث العربي قد استلهم أصحابهم قصص العامة الشعبية، فقصص المقامات مستلهم من قصص الشطار والمكدين، وقصص التوابع والزوابع مستلهمة من قصص الجان وقصة الغفران مستلهمة من قصص الإسراء والمعارج الشعبية (لمزيد من التفصيل حول شعبية التراث القصصي عند العرب، أنظر دراستنا «دعوة إلى دراسة تراثنا القصصي في ضوء مناهج بحث الفولكلور» مجلة البيان العدد **١٥٩** يونيو **١٩٧٩** ـ الكويت).

خامساً: كتب الأمثال:

يعد التأليف والتصنيف في مجال الأمثال علماً قائماً بذاته، ومن هنا امتلأت المكتبة التراثية بكم لا بأس به من التراث المَثلي أو كتب الأمثال، مثل: أمثال عبيد بن شريه، وصحاري العبد، والمفضل الضبي وأبي عكرمة الضبي والسدوسي وأبي عبيدة والأصمعي وأبي زيد الأنصاري وأبي عبيد القاسم بن سلام، وابن الأعرابي وابن السكيت وابن حبيب والجاحظ وابن قتيبة وثعلب والأصفهاني والثعالبي والعسكري والواحدي والميداني والزمخشري وغيرهم كثير. وقد عرفت كثير من كتب الأمثال التي صنفها هؤلاء طريقها إلى النشر المحقق وخضعت للدراسة العلمية الحديثة.. كما نعلم، فكان أن كشفت هذه الدراسات والبحوث عن القيمة اللغوية والأدبية والفولكلورية، والمنهجية لهذا اللون من ألوان التراث العربي، فهي إلى جانب قيمتها اللغوية، والأدبية وما تتضمنه من قصص للأمثال، بجميع أنواعها، التعليلية الشارحة لأمثال، والحكايات الشعبية الخرافية والاجتماعية والتاريخية وقصص الحيوان المرتبطة بها تتضمن بالضرورة مادة فولكلورية أصيلة تتعلق بالحياة الشعبية ـ فالأمثال مرآة الشعوب ـ كالعادات والتقاليد والمعتقدات

والمعارف الشعبية ولا سيما ما يتعلق منها بالأنطولوجيا الشعبية وما يتعلق بها من تصورات شعبية عن الوجود والكائنات . . كما تتضمن مادة فولكلورية خصبة عن الحرف والفنون والصناعات الشعبية، وأخرى عن عالم الحيوان وعالم النبات، وأخرى عن الطب الشعبي، والعلاجات الشعبية، ومنها ما يتعلق بالبيئة وتضاريسها ومناخها واقتصادها وتاريخها والعلاقات الاجتماعية والطبقية السائدة فيها . . . الخ . وإلى جانب هذا وذاك **تمدنا هذه المؤلفات بمناهج دقيقة في التصنيف العلمي (للأمثال) فقد عرف جامعو الأمثال العربية منهج التصنيف المعجمي، ثم المنهج الموضوعي، وأخيراً المنهج الدلالي، وقد انفرد التراث العربي بهذا اللون من تصنيف الأمثال حتى اليوم** (انظر دراستنا عن الأمثال الشعبية في التراث العربي، دراسة في مناهج التصنيف) .

واللافت للنظر في عناية القدماء بالأمثال أنهم ـ أول الأمر ـ قد عنوا بها لأسباب لغوية (وهذا هو السر في أن علم الأمثال قد نشأ في كنف اللغويين العرب، حتى ليندر أن تجد لغوياً لم يصنف في الأمثال) ثم ما لبث أن تطورت غايات هذا العلم في القرن الثالث الهجري فاتجهت اتجاهاً أدبياً صرفاً، وعندئذٍ عرفت أمثال العامة والمولدين طريقها إلى التدوين في هذه المصنفات دون حرج لغوي . . والجدير بالذكر كذلك أن أمثال العرب، لم يكن يقصد بها لذلك العهد ـ أي أبان عصر الرواية أو الجمع والتدوين ـ إلا الأمثال البدوية، فهي من هذه الناحية ـ على فصاحة لغتها وسمو تعبيرها ـ أمثال شعبية بالمعنى الدقيق، مفهوماً ووظيفة . ومن هنا تتجلى قيمتها التاريخية والعلمية والمنهجية لدارسي الفولكلور.

سادساً: التراث الديني:

نقصد بالتراث الديني هنا الموروث الأسطوري الذي يتعلق **بأديان العرب في الجاهلية**، كما نعني به أيضاً هذا النوع من **القصص الأسطورية** التي لا سند لها من واقع أو تاريخ، وقد عرفت طريقها إلى الموروث الديني تحت اسم **الإسرائيليات** وبخاصة تلك المنسوبة إلى وهب بن منبه وكعب الأحبار، وقد امتلأت بها كثير من كتب التفسير القرآني وكتب القصص النبوي أو قصص الأنبياء، ومن الغريب أن التراثيين العرب من علماء التفسير لم يجدوا غضاضة في تضمينها شروحهم، ذلك أنهم لم يستطيعوا أن يتخلصوا من تأثيرها القصصي العجائبي الخارق والتي كانت تشبع نهم الخاصة والعامة إلى معرفة المزيد من تاريخ الأنبياء وقصص الأمم البائدة وأساطير الأولين على ما فيها من وثنيات وأباطيل لا يقبلها عقل ولا منطق، وقد آن الأوان لأن نعيد النظر في هذه الإسرائيليات الهائلة التي تملأ تراثنا الديني ولا سيما كتب التفسير بالترهات والخرافات التي كان النبي محمدﷺ أول من حاربها، وكذلك فقهاء المسلمين (وعلى رأسهم أحمد بن حنبل) الذين ذكروا مراراً وتكراراً أن ثلاثة لا أصل لها: التفسير والملاحم والمغازي، ومع ذلك فإن كتب التفسير تفيض بالروايات الإسرائيلية والأقاصيص الأسطورية كما ذكرنا، تماماً كما يفيض تراثنا بالملاحم (ويقصد بها هنا التنبؤ بأحداث الدول ووقائع الملوك ومستقبل الأمم) أما كتب السير والمغازي فهن تلك التي تتضمن ـ ولا سيما في مقدمتها ـ كثيراً من التهاويل والمبالغات والخرافات وبخاصة مروياتها عما قبل الإسلام، ولعل هذا ما حدا بابن هشام إلى تهذيب سيرة ابن إسحق عند روايته لها حتى عرفت باسم سيرة ابن هشام، مع أنه مجرد راوية لها، بل أن سيرتها ذاتها، لا تزال تمتلىء بكثير مما يجعلنا ننظر إليه بشيء كثير من الحذر والحيطة الحقيقيين، وعموماً فإن الوضع شائك ـ في ضوء المناخ العلمي السائد ـ **وكل ما أدعو إليه أن يعاد النظر في هذه الإسرائيليات، وما يتبعها من تفسير وملاحم ومغاز، من منظور قصص وفولكلوري، وليس من منظور ديني**، تنزيهاً لتفسير كتاب الله من جهة وللإسلام ونبيه الكريم من جهة أخرى، بل تنزيهاً لفكرة النبوة ذاتها وتقديساً لمبدأ الرسالات السماوية خاصة، واعتقد أنه قد آن الأوان للمبادرة إلى تحقيق ذلك .

وكذلك نقصد بالتراث الديني كل ما يتعلق **بالمذاهب والمعتقدات الدينية والأسطورية الخاصة بغير المسلمين** من أصحاب الحضارات المجاورة أو من أصحاب البلاد التي فتحها المسلمون، واختلطوا أو احتكوا بثقافاتهم الأصلية أو المحلية مثل الثقافة السائدة ـ قبل الإسلام ـ في بلاد فارس وبلاد الروم ومصر والمغرب وأفريقيا، وكان لزاماً على التراثيين العرب أن يفقهوا معتقداتهم ومذاهبهم بشيء كبير من التفصيل إبّان الصراع الشعوبي بينهم وبين الفرس، وأن يقفوا عليها، لفهم ثقافاتهم لأسباب سياسية أو دينية أو اقتصادية أو أدبية أو اجتماعية، ولا سيما بعد أن شرع عامة المسلمين يشاركون أصحاب هذه البلاد المفتوحة في بعض شعائرهم وطقوسهم وبخاصة في احتفالات المواسم والأعياد والأطعمة والأزياء والأشربة والأدوية ومشاركتهم أيضاً

الاعتقاد في تأثير الكائنات الغيبية، العلوية والسفلية، الخارقة، في حياة الإنسان. ويدخل ضمن دائرة التراث أيضاً، كما أعنيه هنا، كتب **الملل والنحل** في التراث العربي، وهذه قائمة بأسماء كتب التراث الديني ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ:

كتاب الأصنام للكلبي، وأديان العرب لليعقوبي، وكتاب الأصنام وما كانت العرب والعجم تعبد من دون الله تبارك اسمه لأبن فضيل الكاتب، وكتاب شرائع الأديان (قبل الإسلام) للبلخي (وله أيضاً كتاب الرد على عبدة الأصنام) وجامع البيان في تأويل آي القرآن المعروف بتفسير الطبري، وعمدة التفسير لأبن كثير، ومفاتيح الغيب المعروف بالتفسير الكبير لفخر الدين الرازي (وله أيضاً كتاب عصمة الأنبياء، وكتاب فضائل الصحابة، وكتاب الملل والنحل) والكشاف عن حقائق التنزيل للزمخشري، والجامع لأحكام القرآن للقرطبي، ومجمع البيان في تفسير القرآن للطبرسي، وتفسير القرآن العظيم للتستري، والتفسير القيم لابن قيم الجوزية، ولباب التأويل في معاني التنزيل للخازن البغدادي، والجواهر الحسان في تفسير القرآن للثعالبي.

ومن كتب التراث الديني عموماً كتاب الدرة الفاخرة في كشف علوم الآخرة، وكتاب الدرر الحسان في البعث ونعيم الجنان للسيوطي، وكتاب الروح لابن قيم الجوزية، وكتابه الآخر تلبيس إبليس، وكشف الحجاب والراية عن وجه أسئلة الجان للشعراني، ولباب النقول في أسباب النزول للسيوطي. ومن كتب قصص الأنبياء حسبنا أن نشير إلى سيرة ابن هشام، وعيون الأثر في فنون المغازي والشمائل والسير لابن سيد الناس وكتاب قصص الأنبياء أو خلق الدنيا وما فيها لأبي الحسن محمد الكسائي، وكتاب العرائس في قصص الأنبياء للثعلبي النيسابوري، ودلائل النبوة للبيهقي، ودلائل النبوة للأصفهاني، وقصص الأنبياء لابن كثير. ويبدو أن قصص الأنبياء قد صيغت شعراً أيضاً، إذ يذكر السبكي في طبقاته (٢ : ١٠٨) أن أبا رجاء الأسواني (ب ٣٣٥ هـ) له قصيدة (واحدة) ذكر فيها أخبار العالم وقصص الأنبياء بلغت مائة وثلاثين ألف بيت شعر؟! وبالطبع فإن هناك الكثير من المصادر التي تتناول حياة الأنبياء والأولياء والزهاد، حياة كل منهم على حدة في كتاب مستقل، وكذلك بعض القصص الديني مثل قصة يوسف والعزيز وزليخة، وقصة أصحاب الكهف، وقصة طسم وجديس، وقصة عاد الأولى، وقصة هبوط آدم، وحديث آدم وولده، وقصة النبي موسى.. الخ ومعظمها مجهول المؤلف، مما يشي بأصلها الإسرائيلي أساساً، **ولا حرج في أن نشير إلى أن كتب الفقه تتناول كثيراً من جوانب الحياة اليومية في المجتمع الشعبي المسلم**، هذه الجوانب التي تدخل اليوم في صميم الدراسات الفولكلورية كالعادات والتقاليد، وأنماط السلوك، والأطعمة والأشربة وآدابها والنذور وآداب الزيارة والمائدة والنظافة، والأضاحي، ودورة الحياة (من الميلاد إلى الزواج إلى الوفاة).. الخ وليس ثمة تناقض بين موضوعات كتب الفقه وحياة المجتمع الشعبي المسلم من الناحية الفولكلورية، **فالإسلام هو بؤرة الثقافة العربية التي يعد الفولكلور أبرز جوانبها**، وقد أشار ابن النديم في فهرسته (ص **٢٠٩** وما بعدها) إلى مجموعة كبرى من هذه الكتب الفقهية (بعضها محقق الآن) ذات صلة وثيقة بأنماط السلوك والعادات والتقاليد المشروعة وغير المشروعة، الحلال والحرام، الأوامر والزواجر، والمواعظ والآداب التي ينبغي أن يتحلى بها المسلم البسيط في حياته اليومية وتحدد علاقته بالآخرين.

أما بالنسبة للمصادر التي تحدثت عن التراث الديني لغير المسلمين وتفيض بالموروث الأسطوري الديني الوثني، فهي كثيرة، ويمكن العودة إليها في فهرست ابن النديم تحت عنوان المذاهب والمعتقدات (ص ٣١٨ ـ ٣٥١).

أما في مجال **الملل والنحل** فحسبنا أن نشير إلى كتاب الملل والنحل للشهرستاني، والفصل في الملل والأهواء والنحل لابن حزم الأندلسي، والفرق بين الفرق للبغدادي، وتحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة للبيروني. وهذه المؤلفات كلها يمكن الإفادة منها في مجال الدراسات الفولكلورية والأثنوجرافية والأثنولوجية بما في ذلك دراسة الأديان المقارنة.

سابعاً: التراث الصوفي

على الرغم من أن كثيراً من الباحثين المحدثين يؤثرون الفصل أو التمييز بين ما يسمى بتصوف الخاصة أو الصفوة، وتصوف العوام أو التصوف الشعبي، وبالرغم من أنهم ينتصرون للنوع الأول، ويرونه اتجاهاً إيجابياً، ويتهمون النوع الثاني بالإغراق في الشعوذة والدجل والإيمان بالخرافات والغيبيات، ويرونه اتجاهاً سلبياً، فإننا نرى التصوف ـ بنوعيه ـ اتجاهاً شعبياً في توجهاته ودوافعه وغاياته، ولا سيما في العصرين المملوكي والعثماني ـ

لأسباب لا مجال لذكرها هنا ـ ولهذا فليس محض مصادفة أن يطلق المجتمع الشعبي العربي على كثير من شيوخ التصوف لقب «السلطان» بكل ما يعنيه ذلك من سلطة روحية قاهرة، خضعت لها المجتمعات والطوائف والأصناف الشعبية عن رضا وطواعية، بعد أن فقدت الثقة في «سلطانها» السياسي، الدنيوي، أبان عصور الأفول الحضاري للعرب، وأيا ما كان الأمر، فإن جل ما يعنينا هنا أن التصوف ـ لتلك العهود ـ كان يشكل تياراً فكرياً غلاباً، فتمكن ـ بذلك ـ من تشكيل الوجدان العربي الجمعي بكل أبعاده الرافضة أو المتمردة أو المحبطة، الأمر الذي انعكس على ثقافة المجتمع المادية والفنية، وعلى شعائره وطقوسه الجماعية، ومعارفه وتصوراته ومعتقداته الشعبية، فضلاً عما انعكس على أدبيات التصوف عامة، وتراثه الأدبي والشعري خاصة، فكان ديوان الشعر الصوفي، وكان الغناء الصوفي، وكان القصص الصوفي الذي يفيض بالمعجزات والكرامات والخوارق. . . إلى غير ذلك من إبداعات فنية وأدبية تعني الباحثين الفولكلوريين. . . ولأن إبداع التراث الصوفي الشعبي لم يدون إلا من خلال تراث كبار رجالات التصوف التي تزخر بها مكتبتنا التراثية، من مثل:

قوت القلوب في معاملة المحبوب لأبي طالب المكي، وقرة العيون ومفرح القلب الحزين للسمرقندي (وله أيضاً بستان العارفين، وتنبيه الغافلين) وروض الرياحين في حكايات الصالحين لليافعي، ومكاشفه القلوب للكاشي، ومشارق أنوار القلوب لابن الدباغ، ونزهة الأرواح وروضة الأفراح للشرزوي، ومدارج السالكين لابن قيم الجوزية، وروضة الناظرين للوتري، والروض الفائق في المواعظ والرقائق للحريفيش، وجامع كرامات الأولياء للنبهاني، وبهجة النفوس لابن عطاء الله السكندري، والتعرف لمذهب أهل التصوف للكلاباذي، واللمع للسراج، والأنوار القدسية في معارف قواعد الصوفية للشعراني (ومؤلفاته عموماً) والصوفية والفقراء لابن تيمية، وكتاب الفلاكة والمفلوكين لشهاب الدين أحمد بن علي الدلجي (الفلاكة لفظ فارسي، يعني الفقر والفقراء) بالإضافة إلى مؤلفات كبار المتصوفة ودواوينهم الشعرية، مثل ابن عربي والتستري والحلاج وغيرهم. . . إلى جانب مجموعة كبرى من التصنيفات الصوفية المجهولة المؤلف، وتتمحور عنواناتها تحت قسمين كبيرين أحدهما دلائل الخيرات، والآخر مجموعة الأوراد الكبرى، وذلك كله أمر يعني باحثي الفولكلور.

ثامناً: التراث التاريخي

وكتب المغازي والسير وفتوح البلدان

وكتب الأنساب والطبقات والتراجم

لا يكاد يضارع التراث الديني والتراث اللغوي والأدبي في المكتبة العربية التراثية شيء سوى كتب التراث التاريخي، فالمكتبة التراثية ـ كما نعلم ـ تحفل بالمئات من المصادر التاريخية الكبرى، ذات الطابع الموسوعي أحياناً، والمعجمي أحياناً أخرى، فهي إلى جانب قيمتها التاريخية تحفل بالوقائع والأحداث ذات الطابع الفولكلوري، وتشير إلى مختلف الطبقات والفئات وأصحاب المهن والحرف والصناعات الشعبية، وأدواتها، وتراثها الأدبي والفني والاجتماعي، وتفصح عن ثقافة أصحابها، ومن ثم ثقافات الشعوب التي ينتمون إليها (طرائق معيشتها وعاداتها وتقاليدها ومعارفها ومعتقداتها وأساطيرها وفنونهم وأنماط سلوكها. . . الخ). مما يفيد منه المعنيون بدراسة الفولكلور من منظور رأسي تاريخي مقارن، وكذلك المعنيون بدراسة التاريخي الاجتماعي والحضاري للشعب العربي. ولعل من أهم كتب **التاريخ العام والمغازي والسير وفتوح البلدان**: سيرة ابن هشام والدرر في اختصار المغازي والسير لابن عبد البر، والأخبار الطوال للدينوري، وفتح مصر لابن زنبل، وفتوح الشام للواقدي، وفتوح مصر والمغرب لابن عبد الحكم، وقصة فتوح البهنسا (تاريخ شعبي) والفتح القدسي للعماد الأصفهاني، وكتاب البدء والتاريخ للمقدسي، وكتاب التيجان لوهب بن منبه، وكتاب أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شريه وكتاب الأكليل للهمداني وتاريخ سني ملوك الأرض والأنبياء لحمزة الأصفهاني، ومروج الذهب للمسعودي، وتاريخ الأمم والملوك للطبري، وتاريخ الدول والملوك لابن الفرات، والمختصر في تاريخ البشر لابن الفدا، وتتمته لابن الوردي، والأعلام بتاريخ الإسلام لابن قاضي شهبة، والبداية والنهاية لابن كثير، والكامل لابن الأثير، وكتاب التنبيه والأشراف للمسعودي (في أخلاق الشعوب) وكذلك له كتاب أخبار الزمان، وكتاب تجارب الأمم لابن مسكوبه، وتاريخ اليعقوبي، والتاريخ الكبير لابن عساكر وعيون التواريخ لابن شاكر، والسلوك لمعرفة دول الملوك للمقريزي، والتبر المسبوك للسخاوي، والمنتظم في تاريخ الملوك والأمم لابن الجوزية والأوراق للصولى، ومنتجات من حوادث الدهور في مدى الأيام والشهور لأبي

المحاسن بن تغري بردى، وبدائع الزهور في وقائع الدهور لابن أياس، وكتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر لابن خلدون، والعبر في أخبار من غبر، وتاريخ دول الإسلام للذهبي، ومرآة الجنان وعبرة اليقظان لليافعي، ومرآة الزمان لابن الجوزية، وعجائب الآثار في التراجم والأخبار للجبرتي.

وإذا كانت المصادر السابقة في البدء والتاريخ العام، فثمة عدد كبير آخر، في **التاريخ الخاص** ببعض العواصم والأمصار العربية من مثل: أخبار مكة للأزرقي وتاريخ بغداد للخطيب البغدادي، وبغداد لطيفور، والفضائل الباهرة في محاسن مصر والقاهرة، وكتاب النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة لابي المحاسن ابن تغري بردى، وتاريخ مصر وولاتها للكندي، وأخبار مصر لابن ميسر، وحسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة للسيوطي، ونزهة الأيام في محاسن الشام للبدري، ومثير الغرام بفضائل القدس والشام للمقدسي، والأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل لمجير الدين، والدر المنتخب في تاريخ مملكة حلب لابن شحنة، والسير الحلبية لابن برهان الحلبي. . ثم كتاب المغرب لابن سعيد، وكتاب نفح الطيب في غصن الأندلسي الرطيب للمقري، والمؤنس في أخبار أفريقيا وتونس لابن أبي دينار القيرواني، وكتاب تاريخ المن بالأمامة على المستضعفين (في أخبار الدولة الموحدية) لابن أبي صاحب الصلاة، ويلحق بهذه المؤلفات التاريخية أيضاً مجموعة من الكتب التي صنفها التراثيون العرب تحت عنوان كتب الأوائل، التي تعالج التاريخ القديم لكثير من الأمم والشعوب معالجة أسطورية (قبل الإسلام) مثل كتاب الأوائل لأبي هلال العسكري (في تاريخ الفرس) وكتاب الأوائل لابن قتيبة، وكتاب الأوائل للحسن بن محبوب وغيرها من مؤلفات البدء والتاريخ التي نهج أصحابها المنهج التقليدي في التاريخ العربي الذي يؤثر أصحابه أن يمهدوا لمؤلفاتهم بالحديث عن تاريخ البشرية منذ البدء، منذ هبوط آدم من الجنة حتى عصرهم. . الأمر الذي جعل مقدمات هذه الكتب حافلة بالتراث أو التاريخ الأسطوري. . فضلاً عن أصحاب الكتب التاريخية المبكرة، مثل التيجان، وأخبار ملوك اليمن وتاريخ الطبري والمسعودي وغيرهم كثير، لم يكن يميزون كثيراً بين القص والتاريخ، فكان أن امتزج لديهم القصص بالتاريخ والخيال بالواقع والوهم بالحقيقة، فإذا ما وضعنا في الاعتبار أن مصادرهم الأساسية هي الروايات الشفاهية الموروثة، استطعنا أن نقول دون حذر كبير **إن هذه المادة شبه التاريخية التي تتضمنها مقدمات مؤلفاتهم التاريخية هي في آخر الأمر مادة فولكلورية في المقام الأول.** وكان هذا هو سر الحملة التي حملها ابن خلدون على معظم المصادر التاريخية القديمة. .

أما على مستوى **تاريخ القبائل والأنساب**، فحسبنا أن نشير إلى جمهرة أنساب العرب لابن حزم، وأنساب العرب للسمعاني، وكتاب نسب قريش للمصعب الزبيدي، وأنساب الأشراف للبلاذري، واللباب في تهذيب الأنساب لابن الأثير، وجمهرة أنساب قريش للزبير بن بكار، ونهاية الأرب في معرفة أنساب العرب للقلقشندي، كما يلحق بهذا النوع من المؤلفات طائفة أخرى من كتب التراث يدور موضوعها حول **المفاخر والمآثر والمنافرات القبلية**، مثل كتاب المنافرات بين القبائل وأشراف العشائر وأقضية الحكام بينهم في ذلك، لابن الحسن النسابة، كما يلحق بها أيضاً طائفة من الكتب، موضوعها يدور حول **مناقب الأمم ومثالب الدول**، مثل كتاب مفاخر العرب والعجم، وكتاب مناقب الترك، ومفاخر الفرس، أو العكس، مثل كتب مثالب الفرس، أو مثالب العرب، التي ازدهرت أبان الصراع الشعوبي، وغير خاف أهمية مثل هذه المؤلفات في دراسة أنساق القرابة العربية ومدلولاتها الاجتماعية، أو في دراسة ثقافات وفولكلور الشعوب والدراسات الأثنوجرافية والأثنولوجية.

اما على مستوى **كتب الطبقات والتراجم**، فحسبنا أن نؤكد أن المكتبة العربية التراثية حافلة بهذا الضرب من الموضوعات احتفالاً كبيراً، قائماً على التصنيف المعجمي أو الزمني أو سني الوفاة، أو المهن والحرف، أو المعتقدات والمذاهب. . أو الأقاليم. . الخ. ومن هذه المصادر على سبيل المثال لا الحصر:

أخبار العلماء بأخبار الحكماء، وإنباه الرواة على أنباء النحاة للقفطي، وإرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، المعروف بمعجم الشعراء لياقوت الحموي، وطبقات الأطباء والحكماء لابن جلجل (ت ٣٧٧ هـ) وعيوب الأنباء في طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة، وطبقات النحويين واللغويين للزبيدي، وبغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة للسيوطي، ووفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لابن خلكان، والوافي بالوفيات للصفدي، وفوات الوفيات لابن شاكر، وخريدة القصر وترجمة أهل العصر للعماد

الأصفهاني، ومعجم الشعراء للمرزباني، ومعجم الشعراء للصولي، وطبقات الشعراء لابن المعتز، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام، وكتاب المعمرين من العرب للسجستاني، وبغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس لأحمد بن يحيى، وحلية الأولياء وطبقات الأصفياء لأبي نعيم الأصفهاني، وشذرات الذهب في أخبار من ذهب لابن العماد الحنبلي، والدرر الكامنة لابن حجر العسقلاني، والضوء اللامع لأهل القرن التاسع للسخاوي، وخلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر للمحبي، والطبقات الكبرى لابن سعد، وسير أعلام النبلاء للذهبي، والاستيعاب لابن عبد البر، وأسد الغابة في معرفة الصحابة لابن الأثير، والإصابة في تمييز الصحابة، ولسان الميزان لابن حجر العسقلاني، وميزان الاعتدال في نقد الرجال، وتذكرة الحفاظ للذهبي، وطبقات أو تذكرة الحفاظ للسيوطي، وطبقات الشافعية للسبكي، وطبقات الشافعية للاستوي، والفوائد البهية في تراجم الحنفية، وطبقات النساك لابن سعيد الأعرابي، والطبقات الكبرى للشعراني... الخ. وهذه التراجم للأعلام، هي، في آخر الأمر، إلى كونها تعكس ثقافات العصور والأمصار، تحوي ثروة أدبية وفنية كبرى، وتفيد في الحالين المعنيين بدراسة الفولكلور عامة، والأدب الشعبي خاصة.

تاسعاً: التراث الجغرافي وكتب تقويم البلدان والرحلات وغرائب الموجودات وعجائب المخلوقات

كثيرة هي المصادر الجغرافية التي احتفى أصحابها بوصف الشعوب، والثقافة والحياة الشعبية - في ضوء المعطيات المناخية والبيئية - لكثير من البلدان والأمصار والمناطق، العربية وغير العربية، الإسلامية وغير الإسلامية على السواء، مما يوفر مادة فولكلورية وثقافية ثرّة للمعنيين بذلك. من هذه المصادر:

صورة الأرض لابن حوقل، وصورة الأقاليم للبلخي، وكتب المسالك والممالك والمغاوز والمهالك لابن حوقل، والمسالك والممالك لابن خرداذبه، والمسالك والممالك للأصطخري، ومسالك الأبصار في ممالك الأمصار للعمري، وزبدة كشف الممالك وبيان الطرق والمسالك للظاهري، والمغرب في بلاد أفريقيا والمغرب للبكري، ونزهة المشتاق في اختراق الآفاق للادريسي وتقويم البلدان المعروف بجغرافية أبي الفدا، والبلدان لليعقوبي، ومعجم البلدان لياقوت الحموي (ويتضمن ثروة أدبية وفولكلورية هائلة) والأعلاق النفسية لابن رسته، ثم هناك آثار البلاد وأخبار العباد للقزويني، والآثار الباقية من القرون الخالية للبيروني، والمواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار للمقريزي، وكذلك تحفة الأحباب وبغية الطلاب في الخطط والمزارات المباركات للسخاوي، وكذلك كتب الدّيارات، وعلى رأسها كتاب دّيارات الشابشتي الذي يفيض بوصف الحياة الدينية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية الخ...

كذلك يتصل بتراثنا الجغرافي تراث **الرحلات الاستكشافية، والجغرافية والعلمية والتأريخية**، التي اهتم بها الرحّالة العرب، وعنوا منها بوصف الشعوب وطقوسها ومعتقداتها وأساطيرها وثقافاتها وآدابها القصصية (مثل قصص السندباد وقصة أو رحلات المقررين ورحلة اكتشاف سد يأجوج ومأجوج) وأعيادها ومواسمها وشعائرها... الخ مما يوفر مادة علمية ضخمة لعلماء الأنثربولوجيا، والأثنوجرافيا والأثنولوجيا، والفولكلور، جميعاً.. ومن هذه الرحلات: رحلة سلام الترجمان، رحلة ابن موسى المنجم، وكتاب مستفاد الرحلة والاغتراب للتجيبي...، رحلة سليمان التاجر، رحلة ابن وهب القرشي، رحلة اليعقوبي، رحلة ابن فضلان، رحلة ابن حوقل، رحلة المقدسي، رحلة أبي دلف، رحلة عبد اللطيف البغدادي، رحلة البيروني، رحلة ابن بطلان، رحلة المسعودي، رحلة أسامة بن منقذ، رحلة الهروي، رحلة ابن خلدون، ورحلة التجاني، ورحلة ابن جبير، ورحلة الخيّاري المعروفة بتحفة الأدباء وسلوة الغرباء. كما يلحق أيضاً بهذا اللون من التراث - ولنفس الأسباب والغايات السابقة - **كتب العجائب والغرائب**، مثل: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني (ولهذا الكتاب أيضاً قيمة بالغة للمعنيين بدراسة الطب، والأدوية والأغذية الشعبية عند العرب وغيرهم) وكذلك كتاب نخبة الدهر في عجائب البر والبحر للدمشقي المعروف بشيخ الربوة، وكتاب عجائب الهند، بره وبحره وجزايره للناخذاه الرامهرمزي بزرك بن شهريار وكتاب خريده العجائب وفريدة الغرائب لابن الوردي، وكتاب الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة في أرض مصر (أو رحلة البغدادي السابقة) وتحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار المعروفة برحلة ابن بطوطة، وكذلك رحلة السيرافي إلى الهند والصين (أنظر أيضاً للأهمية أدب الرحلات كمصدر

أتنوجرافي للتراث الشعبي، حسين فهيم).

وليس من شك في أن البحث الجغرافي المعاصر، قد تجاوز كثيراً المادة العلمية التي وردت في هذه المؤلفات جميعاً، وبدت عندئذٍ وكأنها مجرد أساطير وأشباه أساطير.. ومن هنا فإن القيمة الحقيقية لهذه المؤلفات تكمن فيما تتضمنه من مادة أثنولوجية وأثنوجرافية وفولكلورية، ومن الطريف أيضاً أنها هي نفسها التي تفسر كما تفنّد لنا كثيراً من الترّهات والأساطير التي كانت تؤمن بها الشعوب كالتنين أو غيره من الحيوانات الأسطورية والكائنات الخرافية، باعتبارها في الواقع العلمي - مجرد ظواهر مناخية وبحرية معروفة لأرباب البحر وربابنته.

عاشراً: التراث السياسي والاقتصادي والأخلاقي:

يحفل التراث العربي كذلك بمجموعة من ذخائر الكتب التي تعنى بأدبيات السياسة والاقتصاد وما يرتبط بهما أيضاً من أدبيات اجتماعية وأخلاقية عامة. وتكمن أهميتها في بيان علاقة العامة أو الطبقة المحكومة بالطبقة الحاكمة، وما ينبغي أن يكون عليه «المواطن الصالح» من الرعية من وجهة نظر السلطان.. كما تكمن أهمية بعض هذه المؤلفات، ولا سيما كتب الخراج والحسبة - في بيان الوضع الاقتصادي والكشف عن المهن والصناعات الشعبية وسائر الأصناف والطبقات الشعبية، وعاداتها وتقاليدها المهنية وإبداعاتها الأدبية والفنية، وأدواتها الإنتاجية وأوضاعها الاجتماعية ... الخ.

ومن هذه المؤلفات، في السياسة: كتاب الإمامة والسياسة لابن قتيبة وكتاب السياسة لابن حزم، والأحكام السلطانية للماوردي، والأحكام السلطانية لأبي يعلى الفراء، وبدائع السلك في طبائع الملك لابن الأزرق، وسلوك المسالك في تدبير الممالك لابن أبي ربيع، والطرائق الحكمية في السياسة الشرعية لابن قيم الجوزية، وقواعد الأحكام في مصالح الأنام للشيخ عز الدين بن عبد السلام، وسراج الملوك للطرطوشي، والتاج في أخلاق الملوك للجاحظ، والسياسة المدنية للفارابي، والمنهج المسلوك في سياسة الملوك للشيزري، والتبر المسبوك في نصائح الملوك للغزالي، والفخري في الآداب السلطانية لابن الطقطقي، وتحرير الأحكام في تدبير أهل الإسلام لابن جماعة، وكتاب تحفة الأمراء في أخبار الوزراء لأبي الحسن الهلالي، وكتاب الوزراء للصولي، والوزراء والكتاب للجهشياري، وأدب الوزير للماوردي، وكتاب الإشارة إلى من نال الوزارة لأبي القاسم الصيرفي، وكتاب قوانين الدولة لابن ممّاتي، وكتاب الولاة والقضاة للكندي، وأدب القاضي للماوردي، وكتاب الاقتضاب في أدب الكتاب لابن السيد البطليوسي، وكتاب السياسة الكبير والصغير للسرخسي، وكتاب الأدب الكبير والصغير لابن المقفع بمدلولاته وأفكاره السياسية الناضجة في مجال أدبيات السياسة وتحديد العلاقة بين الراعي والرعية، على أساس من العدل والمساواة ومعرفة الحقوق والواجبات.

أما على مستوى المؤلفات التي عالجت قضايا المال والاقتصاد وما يرتبط بهما من أدبيات، فهي كثيرة منها: الأموال لأبي عبيد القاسم بن سلام، والخراج لأبي يوسف، والخراج وصناعة الكتابة لقدامة بن جعفر، والخراج ليحيى بن آدم القرشي، الاستخراج لأحكام الخراج لابن رجب الحنبلي، والإشارة إلى محاسن التجارة لأبي الفضل جعفر بن علي الدمشقي، وكتاب أكرية السفن (عن القانون التجاري البحري من القرن الرابع الهجري) تأليف خلف بن أبي فراس، وهو محقق أيضاً. وكتاب معالم القربة في أحكام الحسبة لابن الأخوة، ونهاية الأرتبة في طلب الحسبة للشيزري، والحسبة في الإسلام لابن تيمية، وآداب الحسبة للسقطي... الخ.

أما فيما يتعلق بالأخلاق العامة (للرعية الصالحة) فثمة مؤلفات كثيرة منها: أدب الدنيا والدين للماوردي، والآداب النافعة لجعفر بن شمس الخلافة الأفضلي، والمدخل إلى تنمية الأعمال بتحسين النيّات من البدع المحدثة والعوائد المنتحلة لابن الحاج المغربي (ويقع في أربعة أجزاء تكاد تكون متفردة في وصف الحياة الاجتماعية والاقتصادية في مصر، في مصر، في أوائل القرن الثامن الهجري) وكتاب الحكمة الخالدة أو تهذيب الأخلاق لمسكويه، وكتاب مداواة النفوس في تهذيب الأخلاق والزهد في الرذائل لابن حزم، وكتاب الزواجر في النهي عن اقتراف الكبائر لابن حجر الهيتمي، وهناك أيضاً مجموعة الرسائل الكبرى في هذا المجال، مثل رسالة الصحابة لابن المقفع، ورسالة في الصداقة لأبي حيان التوحيدي، ورسائل الجاحظ، وأبي العلاء المعري، والغزالي، والهمذاني، والصابي، والخوارزمي وغيرهم كثير.

ويبقى أن نفرد الإشارة إلى ثلاثة كتب فريدة في هذا

الباب، باب التراث السياسي والاقتصادي والاجتماعي الأخلاقي النفسي، إبان عصور المماليك، هي: كتاب معيد النعم ومبيد النقم للسبكي، وكتاب إغاثة الأمة في كشف الغمة للمقريزي، بالإضافة إلى كتاب مشاكلة الناس لزمانهم لليعقوبي (تحقيق وليم ملورد - بيروت، ١٩٦٢).

حادي عشر: التراث الطبي
وكتب الأمراض والأدوية والعقاقير
والطب النبوي أو الشعبي العربي

إلى جوار الطب المزاجي (العلمي) الذي كان يمارسه الفلاسفة والحكماء وعلماء التنجيم، كان هناك ما يسمى بالطب البدوي، أو العربي (الشعبي) الذي عرف أيضاً باسم الطب النبوي، وقد شاع التأليف فيه، الأمر الذي حدا بابن خلدون أن يعترض على هذه التسمية، تنزيهاً لرسول الله ﷺ الذي بعث كما يقول «ليعلمنا الشرائع، ولم يبعث لتعريف الطب ولا غيره من العاديات» اللهم إلاّ إذا «استعمل على جهة التبرّك وصدق العقد الإيماني، فيكون له أثر عظيم» على حد تعبيره في المقدمة (ج٣ ص ١٢٤٤، تحقيق علي عبد الواحد وافي، ط ٢) وأياً ما كان الأمر، فما أكثر المؤلفات، في النوعين، الطب المزاجي العلمي، والطب البدوي الشعبي، والتي تتناول الأمراض، والأدوية، والعقاقير والأغذية، ويمكن أن يفيد منها أعظم الفائدة المعنيون بدراسة الطب الشعبي وطرائق التداوي بالأعشاب والنباتات، كما يفيد منها أيضاً المعنيون بدراسة المعتقدات والعادات الشعبية كالإصابة بالعين والتفسير الغيبي للأوبئة والطواعين التي تجتاح بعض المناطق دون غيرها، وكذلك المهتمون بالعلاج بالرقى والتعاويذ والتمائم (ولنصوصها قيمة أدبية تعني دارسي الأدب الشعبي أيضاً) ومعالجة الأمراض النفسية كالصرع (الطب النفسي) الذي كان العرب قديماً يعتقدون أنه ناجم عن دخول الشياطين والأرواح الشريرة في جسم الإنسان وسكنت فيه، وكذلك المهتمون بالعلاجات السحرية من الباحثين التي كانت تشكل قديماً اعتقاداً كبيراً، ليس فقط لدى المجتمعات الشعبية، بل أيضاً لدى أصحاب الطب المزاجي (العلمي) من الفلاسفة والحكماء أنفسهم (إذ كانوا يؤمنون، شأنهم شأن سائر الشعوب، بالعلاقة بين الطب وعلم السحر وكذلك بينه وبين علم التنجيم) وعموماً فهذه قائمة بأشهر المؤلفات من القول في حفظ الأسنان واستصلاحها، وكتاب الفصد لاسحق بن عمران، وكتاب المعدة وأمراضها ومداواتها لابن الجزار، وتذكرة الكحالين (مجهول المصنف) وكتاب «تدبير الحبالي والأطفال والصبيان وحفظ صحتهم ومداواتهم من الأمراض العارضة لهم» لأحمد بن محمد البلدي، وكتاب «خلق الجنين وتدبير الحبالى والمولدين» لابن سعيد القرطبي، وكتاب المرشد للتميمي (وجميع هؤلاء الأطباء كانوا يؤمنون، كما يوصون مرضاهم، بالعلاجات السحرية).

كذلك حفظت لنا المكتبة التراثية عدداً من الكتب يصل إلى اثني عشر كتاباً يطلق عليها أصحابها كتب **المجرّبات**، قليل منها معروف المؤلف مثل «بغية المحتاج في المجرب من العلاج» لداود الأنطاكي ومعظمها غير معروف المؤلِّف، نظراً لعلاقة هذا النوع من العلاج بعلوم السحر والتنجيم آنذاك. وهناك أيضاً طائفة من الكتب الطبية المتخصصة في الأمراض التناسلية والجنسية وعلاجاتها، كذلك هناك بعض المنظومات الطبية التي تندرج تحت **النظم التعليمي** مثل أشعار ابن سينا في الطب والشفاء. أما في مجال كتب العقاقير أو **العلاج بالأدوية والأغذية والأعشاب والنباتات**، فهي كثيرة، منها: تفسير أسماء الأدوية المفردة لابن جلجل، وكتاب أعيان النبات والشجريات الأندلسية لأبي عبيد البكري، والجامع لصفات أشتات النبات للادريسي، ومرادفات الأدوية لابن ميمون، والحاوي في علم التداوي للشيرازي، والجامع لمفردات الأدوية والأغذية لابن البيطار، وشرح أسماء القار لابن عمران القرطبي، ومنافع الأدوية ودفع مضارها للرازي، وهذا الكتاب العظيم «الأغذية» لحنين بن إسحق والداء والدواء لابن قيم الجوزية، وهذا الكتاب الذي لا يزال مشهوراً في المجتمعات الشعبية العربية باسم تذكرة داود، واسمه بالكامل تذكرة أولى الألباب، والجامع للعجب العجاب لداود الأنطاكي «كما يزودنا ابن النديم بقائمة كبرى من المؤلَّفات الطبية التي ضاع معظمها» (الفهرست ص ٢٨٦ - ٣٠٣، طبعة بيروت المصورة عن طبعة فلوجل) ومن بينها **أول معجم في العقاقير**، هو «كتاب الأدوية المفردة على الحروف» لاسحق بن حنين (الفهرست، ص ٢٩٨).

ثاني عشر: التراث العلمي:
علوم التنجيم والطلسمات والسحر والكهانة والزجر والملاحم والزايرجة وأسرار الحروف والسيمياء والكيمياء

ثمة طائفة كبرى من العلوم التراثية عرفت باسم العلوم العقلية تفرقة لها عن العلوم النقلية أو الشرعية، كما عرفت أيضاً باسم العلوم الحكمية أو علوم الفلسفة والحكمة «التي كانت للأمم التي قبلهم» مثل فارس والروم والكلدانيين والسيريانيين ومن عاصرهم من القبط. وهذه العلوم العقلية كما صنفها الفلاسفة أربعة أصناف: المنطق والرياضيات والطبيعيات والإلهيات، وتتفرع عن كل من هذه العلوم الأمهات فروع تتفرع عنها، ويعنينا منها في هذه الفقرة تلك العلوم الفروع التي تتناول المغيبات من المرئيات والمسموعات التي وصفها ابن خلدون في مقدمته بقوله: «وهذه العلوم كلها موجودة في عالم الإنسان، لا يسع أحداً جحدها ولا إنكارها» (١ : ٥٢٦) وتشمل:

أ - علوم السحر والطلسمات والكهانة والعرافة والفراسة والعيافة وزجر الطير وأهل الأثر وأصحاب القرانات وإدراك الغيب بالرياضة والإدراك الروحاني والتنجيم واستخراج الغيب عن طريق حساب الجمّل والسيمياء والطب الروحاني والإنفعال الروحاني والإنقياد الرباني، والإصابة بالعين، وفتح المندل وخط الرمل وقراءة الكف والشعوذة أو الشعبذة.

ب - علم أسرار الحروف والصناعات المتفرعة عنه كالإطلاع على الأسرار الخفية والزايرجة واستخراج الأجوبة من الأسئلة والمعايات وحساب النيم.

جـ - حدثان الدول والأمم وما يرتبط بذلك من نبوءات سياسية كالملاحم والكشف عن مسمى الجفر.

د - علم الكيمياء أو علم جابر (بن حيان) كما كان يسمى أيضاً (وهو علم ينظر في المادة التي يتم بها كون الذهب والفضة بالصناعة ويشرح العمل الذي يوصل إلى ذلك. ويهدف إلى تحويل المعادن الخسيسة إلى معادن رفيعة (وأياً ما كان رأي الفلاسفة في ذلك كالفارابي وابن سينا، فإن هذا العمل لا يكون إلا بالطرق السحرية، كما يقول ابن خلدون، لمزيد من التفصيل، أنظر مقدمته ٤ : ١٢٢٤).

ومن الجدير بالذكر أن هذه العلوم جميعاً ليست من العلوم المشروعة في الإسلام، ومعظمها مستحدث بعده، وما هي إلا مغالط يجعلونها كالمصائد لأهل العقول المستضعفة... وقد ولع بها الخواص وأذاعوها بين الملوك والسوقة لهذا العهد (مقدمة ابن خلدون ١ : ٥٤٠) والتطلع إلى هذا طبيعة للبشر، مجبولون عليها (المقدمة ٢ : ٩٢٩) ومن ثم فابن خلدون على الرغم من رفضه لتعاطي هذه العلوم عقلياً ونقلياً، فإنه يرى أنها حقيقة واحدة ووجود السحر لامريَّةَ فيه بين العقلاء وقد نطق به القرآن، كما يقول، غير أن ممارسة هذا العلوم السحرية مهجور من جميع الشرائع لما ينطوي عليه من «كفريات وشرك» ولما فيها من الضرر، ولما يشترط فيها من الوجهة إلى غير الله من كوكب أو غيره (المقدمة ٣ : ١٢٤٧) أما وجهة تحريم الكيمياء فلأسباب اقتصادية وأخلاقية، إذ تهدف لغاية من هذا العلم إلى تزييف العملة وهو ما يقوض دعائم العمران كما يقول ابن خلدون (٤ : ١٢١٥) ومع ذلك فهي «من المفكرات الفاشية في الأمصار» (٢ : ٩٢٩) وكتب فيها كثير من العلماء والفلاسفة والحكماء.. ورفضها البعض الآخر، ومنهم ابن خلدون نفسه الذي وقف منها موقفاً نقدياً، فرصد هذه العلوم «المحظورة» ووقف على أسرارها ثم أخضعها للنقد الموضوعي والتحميص العقلاني والدرس العلمي، وأفرد لها حوالي ربع صفحات مقدمته - على طولها - كذلك عالجها غيره من العلماء العرب، وأصدروا بشأنها أحكامهم (أنظر مفاتيح العلوم للخوارزمي، وإحصاء العلوم للفارابي).. وأياً ما كانت نتائج هذه المعالجات العلمية - سلباً وإيجاباً - لهذه العلوم السحرية، **فإن الدرس المنهجي والعلمي الذي ينبغي ألا يغيب عنا في هذا المقام هو ألا نقف من الفولكلور أو المأثورات الشعبية - كما يفعل البعض - موقفاً رافضاً منذ البداية، بحجة أنها مأثورات رجعية ومتخلفة... الخ. دون أن نجمعها أو نخضعها بادىء ذي بدء - للدرس العلمي والتحليل الموضوعي، ودون أن نتسرع في إصدار أحكام حمقاء في بعض الأحايين**، وعليه فنحن - المعاصرين - أمام حقيقة واقعة، وهي أن المكتبة التراثية العربية لا تزال حتى اليوم تزخر بالكثير من المؤلفات التي تتناول هذه العلوم السحرية وصنعتها، بعضها منثور، وبعضها منظوم.. ومن أمهات هذه المؤلفات ما يلي: المدخل في صناعة التنجيم للقبيصي، مصنفات ورسائل ابن سينا في علم الحروف ورسائل ابن عربي مثل قرعة الطيور لاستخدام الفأل والضمير، ورسالة مواقع النجوم ومطالع أهلة الأسرار

والعلوم، وعلم النجوم للبلخي (وله أيضاً كتاب القوارع) وكتاب فرج المهموم في تاريخ النجوم لابن طاروس، والتفهيم في أصول التنجيم للبيروني، ورسالة في السيميا لابن الحاج المغربي (وله أيضاً كتاب سحر وطلاسم القاهرة، ورسائل البوني المشهورة مثل رسائله في أحكام الرمل وخصائص الكواكب ودلائل البروج، وله أيضاً كتابه الذائع «شمس المعارف الكبرى» أو شمس المعارف ولطائف العوارف في علم الحروف والخواص (ويعد هذا الكتاب عمدة كتب السحر حتى اليوم) والمدخل إلى صناعة التنجيم للصيمري (وله أيضاً كتاب أحكام النجوم) وكتاب الفراسة للرازي (وله كذلك رسالة في الحكم على أسرار الكف) وكتاب الوجيز في السحر والمعجزة للكرماني، وكتاب البيان عن الفروق بين المعجزات والكرامات والحيل والكهانة والسحر والنارنجات لأبي بكر الباقلاني، والدر المنظوم وخلاصة السر المكتوم في السحر والطلاسم والنجوم (جزآن) للكشناني، وكتاب الذهب الأبريز (في علم الرمل) لابن زنبل الرمال، وكتاب القيافة والفأل والزجر للمدائني (ت ٢٢٥ هـ) ورسائل جابر بن حيان، وخواص الأحجار للبيروني، وأزهار الأفكار في خواص الأحجار للتيفاشي، وعلم الأكسير (مجهول المؤلف) ومطولة الصنعة الإلهية (الكيمياء القديمة) لابن أبي الأصبع، وفي مجال العلاج الروحاني والنفسي بالطرائق السحرية هناك كتب كثيرة مثل الطب الروحاني للكندي والطب الروحاني للشيرازي والطب الروحاني للجسم الإنساني لإسماعيل المغربي . . . الخ .

ولأن هذه العلوم (السحرية) محظورة، ومن ثم مؤلفاتها، فإن كثيراً ممن تعاطوها وكتبوا فيها آثروا ألا يذكروا أسماءهم، ومن ثم فكثير منها، مما وصلنا مجهول المؤلف، ومصنفة في المكتبات العربية الكبرى تحت عنوانات مثل: رسائل في علم الجفر والملاحم، رسائل في علم الحروف والأسماء، رسائل في علم الزايرجة، رسائل في الفراسة، رسائل في معرفة خطوط الكف، رسائل في فتح المندل، رسائل في قرعة الرجال والنساء، رسائل في علم الرمل والأشكال الرملية وما فيها من الضماير و «كتاب الجفر الجامع المنسوب إلى الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه».

ويزودنا ابن النديم بقائمة لا بأس بها من المؤلفات في هذا الموضوع، بعضها عرف طريقه إلى النشر. (أنظر الفهرست ص . ص . ٢٦٥ ـ ٢٨٥ بشأن المؤلفات في علم الفلك والتنجيم، وكذلك ص . ص . ٣٠٨ ـ ٣١٣ بشأن الكتب المؤلفة في التعزيم والمعزمين والسحرة والطلسمات والمشعبذين وكذلك ص . ص . ٣١٤ ـ ٣١٧ بشأن المؤلفات الخاصة بالتفاؤل والتشاؤم وزجر الطير وكتب التعاويذ والرقي، وكذلك الصفحات ٣١٧ ـ ٣١٨ بشأن المؤلفات الخاصة بالجواهر واستخدام الكنوز والدفائن بالطرق السحرية، وكذلك الصفحات ٣٥١ ـ ٣٦٠ بشأن أهل الكيمياء والصنعاويين من الفلاسفة).

ولا شك في أن هذه المؤلفات التي حسبت طويلاً على تراثنا العلمي لم تَعُدْ لها اليوم قيمة علمية تذكر، اللهم إلا قيمتها الفولكلورية.

ثالث عشر: التراث الفروسي

وكتب الخيل والبيطرة والصيد والبيزرة

لا مراء في أصل الفروسة العربية، بطولة ورياضة وصيداً قبل الإسلام وبعده، الأمر الذي فرض نفسه على التراثيين العرب، فكتبوا عن الخيل وأنسابها (ولهم في ذلك قصص أسطوري تعليمي رائع) كما كتبوا عن تقاليد الفروسية العربية وشيم الفرسان وخلائقهم وبطولاتهم وآدابهم في السلم والحرب (ولهم في ذلك تراث ملحمي رائع يعرف في المجتمعات الشعبية باسم السير الشعبية العربية، التي لم تكن في حقيقة أمرها إلا تأريخاً لبطولة هؤلاء الفرسان، وللفروسة العربية، ولثالوثها القيمي الخالد: المرأة ـ الحب ـ الدين (ومن ثم لم يستطع الفارس العربي أن يتسنم ذروة البطولة الملحمية إلا إذا أشهر سيفه جهاداً في سبيل الله دفاعاً عن الإسلام، الأرض والإنسان والمعتقد) كذلك كتب التراثيون العرب عن رياضة الصيد بالخيل، والمطارد والمصائد، وما يتعلق بهذه الرياضة (الشعبية) من آداب الصيد بالصقور والجوارح وقوانينه، فيما عرف لديهم باسم البيزرة، ولهم في ذلك مؤلفات كثيرة، تؤكد شعبية هذه الرياضة في البوادي والحضر على السواء. كذلك كتبوا عن السيوف والسهام وأنواع السلاح وآلات الحرب وأدوات الفروسية ولوازمها كالسرج، واللجام . . (وهو أمر له قيمته العلمية بالنسبة للحرف والصناعات الشعبية) كما كتبوا أيضاً في أنواع الخيل، واختيارها وأمراضها وعلاجاتها فيما عرف لديهم بعلوم البيطرة.

وكان طبيعياً أن ينعكس عالم الفروسية، بطولةً ورياضةً، على عالم الإبداع الأدبي فكان ـ بذلك ـ لدينا تراث أدبي شعبي رائع يتعلق بعالم الفروسة العربية، والحرب، والحماسة، والصيد، والرياضة... وهنا تكمن أهمية هذا الموضوع، وأهمية مصنفاته التراثية بالنسبة للمعنيين بدراسة الآداب الشعبية والطبائع والعوايد الفولكلورية. وحسبنا أن نشير إلى بعض المصادر، من مثل:

أنساب الخيل في الجاهلية والاسلام لأبن الكلبي، وكتاب الخيل للأصمعي وكتاب أسماء خيل العرب وفرسانها لأبن الأعرابي، وكتاب السرج واللجام لأبن دريد، وكتاب الفتوة لأبن المعمار (وهو من أكثر الكتب التراثية أهمية في بيان تقاليد الفروسية العربية وقيمها في العصور الوسطى) وكتاب الفروسية، وكتاب الفروسية وعلاج الخيل لبكتوت الرماح (وله أيضاً كتاب علاج الدابة) وكتاب قطر السيل في أمر الخيل للبلقيني، وكتاب الفروسية والبيطرة في علامات الخيل وعلاجاتها لأبي خزام بن يعقوب الخيلي، وكتاب كامل الصناعتين المعروف بالناصري في البيطرة لأبن البيطار، وكتاب الكمال في الفروسية أنواع السلاح وآداب العمل بذلك وصفات السيوف والرماح (مجهول المؤلف) وكتاب السيوف والحديد للكندي، وكتاب القول التام في الرمي بالسهام للسخاوي، وكتاب الفروسية والمناصب الحربية لنجم الدين حسين الرماح المعروف بالأحدب، وكذلك كتاب المجاهدين في العمل بالميادين للاجين الحسامي، وكتاب التدبيرات السلطانية في سياسة الصناعة الحربية لابن منكلي، وكتاب التذكرة الهروية في الحيل الحربية لعلي بن أبي بكر الهروي وكتاب مستند الأجناد في آلات الجهاد لابن جماعة، وتبصرة أرباب الألباب في كيفية النجاة في الحروب من الأسواء للطرسوسي، وتفريج الكروب في تدبير الحروب للأنصاري.

أما في مجال الصيد والرياضة بالخيل واللعب بها والبيزرة، فيكفي أن نشير هنا إلى كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ، وكتاب المنصوري في البيزرة والجمهرة في علوم البيزرة لعيسى بن حسان الأسدي، وكتاب القانون في علم البيزرة وكتاب البزاة والصيد، وكتاب الجوارح والصيد، وكتاب الصيد والجارح، وكتاب الصيد والطرد، وكتاب الصيد والبيزرة، وكتاب البيزرة. وهذه الكتب جميعاً مجهولة المؤلف، غير أن بعضها عرف طريقة إلى النشر العلمي المحقق في السنوات الأخيرة. ولعل أهم كتاب وصلنا في مجال الصيد والطرد هو كتاب المصائد والمطارد من تأليف كشاجم (ت ٣٥٨.) وقد نشره المجمع العلمي بدمشق سنة ١٩٥٤.

رابع عشر: التراث الموسيقي والغنائي

يشكل التراث والموسيقي والغنائي حيزاً كبيراً في المكتبة التراثية، وما يرتبط بعالم الموسيقا والغناء والرقص من وصف لمجالس اللهو والطرب وآلات الموسيقا ووصف الجواري والقيان، ووصف الظرف والظرفاء والمتظرفات وشروط المسامر والنديم، وتقاليدهم وآدابهم، ووصف لطرائقهم وأنماط سلوكهم وأزيائهم وحليهم ووصف لأدوات الزينة وأواني الأطعمة والشربة وما يكتب عليها من أشعار، وكذلك وصف الرياحين والورود والهدايا الخاصة، ومجالس الأنس والطرب وما تتضمنه من أثاث ورياش وبسط ووسائد، منقوش عليها بأجمل الخطوط والألوان.. وما يروى عن هذه المجالس من أسعار مرتجلة على البديهة، ومن آداب وقصص وحكايات وأسمار ونوادر وفكاهات تشكل ثروة أدبية وفولكلورية رائعة في وصف بعض الطبقات لتلك العصور. كذلك تتحدث هذه المؤلفات عن نشأة فنون الموسيقا والغناء ووظائفهما الفنية والجمالية والعملية والروحية والدينية، ما قيل في ذلك من حكايات طريفة وآراء وأفكار ناضجة، أعني لاتزال صحيحة وفاعلة حتى اليوم، كما تسهب في وصف أنواع الموسيقا والألحان والغناء وآداب السماع، ووصف دقيق لأدوات الموسيقا وكيفية صناعتها والمواد المستخدمة فيها، وما يرتبط باختراعها من حكايات تعليلية طريفة.. كما عنيت هذه المؤلفات أيضاً بالحديث عن بعض الموضوعات ذات الصلة الوثيقة بالحرف والفنون الشعبية حديثاً يكشف في الوقت نفسه عن قيمتها المادية والاجتماعية والجمالية.. ونظراً لأن عالم الموسيقا والغناء ـ بمستوييه الشعبي والرسمي ـ كان يلقى عناية الخلفاء والسلاطين والطبقات الشعبية جميعاً، فقد كثرت المصنفات فيه إلى الحد الذي يفرد معه أبن النديم، في فهرسته باباً مستقلاً له هو «الفن الثالث» من المقالة الثالثة، في أخبار العلماء وما صنفوه من الكتب، ويحتوي على أخبار الندماء والجلساء والأدباء والمغنين والفادمة والصفاعنة والمضحكين وأسماء كتبهم» ومن الجدير بالذكر أن يشير ابن النديم في هذه المصنفات إلى **أول معجم في أسماء المغنين، مرتب على حروف المعجم**، وقد وضعه حسين بن موسى النصبي للخليفة

المتوكل، وسماه كتاب الأغاني على حروف المعجم (أنظر الفهرست ص ١٤٥) كذلك يشير ابن النديم (ص ١٥٦) إلى معجم مماثل عند حديثه عن قريص المغني، فيذكر أن له «كتاب صناعة الغناء وأخبار المغنين وذكر الأصوات التي غنى فيها على الحروف، ولم يتمه، والذي خرج منه ألف ورقة». وعلى كل حال فلا يزال تحت أيدينا مؤلفات أخرى كثيرة (قد عرف معظمها طريقه إلى النشر) منها على سبيل المثال لا الحصر: موسوعة الأغاني العظيمة للأصفهاني التي تعد من أعظم المصادر التراثية الغنية بالعناصر والمواد الفولكلورية في مشرق العالم الغربي ومغربه، في العصور الاسلامية وقبل الاسلامية على السواء. وللأصفهاني نفسه مجموعة مؤلفات أخرى مثل كتاب القيان، والمغنين، وكتاب الآماء الشعراء، وكتاب الغلمان والمغنين، وكتاب الحانات) وكتاب الغناء لابراهيم بن المهدي، وكتاب الأغاني الكبير لإسحاق بن ابراهيم الموصلي (ومن مؤلفاته أيضاً كتاب الرقص والزفن. وكتاب المنادمات، وكتاب النغم والايقاع، وكتاب قيان الحجاز، وكتاب منادمة الأخوان وتسامر الخلان) وكتاب العود والملاهي للمفضل بن سلمة، وكتاب اللهو والملاهي لابن خرداذبة (وله أيضاً كتاب أدب السماع وكتاب الندماء والجلساء) وكتاب النغم ليحي بن علي المنجم، وكتاب كمال أدب الغناء للحسن بن أحمد، وكتاب الموسيقا الكبير للفارابي وكتاب السماع لابن القيسراني، وكتاب المجمل في الموسيقا للرازي ورسالة الكندي في الموسيقا (وفيها وصف مفصل لممارسة العرب الموسيقا) ورسالة في الموسيقا لابن سينا، ورسالة السماع والغناء وأثرهما في النفس لأبي حيان التوحيدي (ضمن كتابه المقابسات) ورسائل ثابت بن كرة في الموسيقا (وتتضمن وصفاً دقيقاً لصناعة الآلات الموسيقية) ودرة التاج (في الموسيقا) للشيرازي، ورسالة في الموسيقا للطوسي، والكافي في الموسيقا للحسين بن زبله، والموشى أو الظرف والظرفاء للوشاء، وكتاب أدب النديم لكشاجم، والمحاسن والمساوي للبيهقي وكتاب الغناء والمغنين للمرزباني وكتاب المتظرفين والمتظرفات لجحظه (وله أيضاً كتاب أخبار الطنبوريين وكتاب طبقات المغنين لأبي أيوب المديني (وله أيضاً كتاب النغم والإيقاع، وكتاب أخبار ظرفاء المدينة، وكتاب قيان مكة وكتاب (قيان الحجاز) وكتاب اللهو والملاهي في الغناء والمغنين والندماء والمجالسة وأنواع الأخبار والملح للسرخسي (وله أيضاً كتاب الموسيقا الكبير وكتاب المدخل إلى علم الموسيقا).

ومن الكتب المجهولة المؤلف ـ وما أكثرها ـ كتاب الظراف، وكتاب مدح النديم، كتاب في أخبار الظراف والمتماجنين والمتظرفات، كتاب الطنز و اللهو، كتاب المديح في الولائم والدعوات والشراب، كتاب المتظرفين والمتظرفات ونوادر العلمان والخصيان وكتاب الحرقة، وكتاب الملح والمحتمين، وكتاب جامع الحماقات وأصل الرقاعات، وديوان الخلاعة، وكتاب النوادر والمضاحك، وكتاب ترويح الأرواح ومفتاح السروح والأفراح.

وتتجلى قيمة هذه المؤلفات جميعاً ـ ليس فقط في حقل الموسيقا والغناء، وإنما أيضاً فيما تتضمن من عناصر ومواد فولكلورية أخرى، ولاسيما المعنيين بدراسة الآداب الشعبي، وتاريخ الحضارة العربية الاسلامية.

خامس عشر: في فنون متنوعة

هذه طائفة أخرى من المصادر التراثية في مجموعة من الفنون المتنوعة التي تتعلق موضوعاتها بالمأثورات الشعبية ولاسيما في جانبها القولي أو الأدبي:

١٥ / ١ ـ في الحلى وأدوات الزينة والجواهر:

في كتاب الجواهر وصفاتها وفي أي بلد هي، وصفة الغواصين والتجار تأليف يحيى بن ماسويه (ت ٢٤٣هـ) وكتاب الحلى لمحمد بن جعفر القزاز (ت ٤١٢هـ) كتاب الذخائر والتحف لابن الزبير، نخبة الدهر في أحوال الجوهر لابن الأكفاني، وكتاب التلخيص في معرفة الأشياء لأبي هلال العسكري وكتاب الجماهر في معرفة الجواهر وآخر يحمل الأسم نفسه ولكنه منسوب للغزالي وكتاب فخر المشط على المرآة لابن الشاه الظاهري، وكتاب الحلى للنمري وكتاب الحلى (مجهول المؤلف) رسالة في الأحجار والخرز (مجهول المؤلف) رسالة في الأحجار الكريمة لأبيفانيوس. الدرة البيضاء في صناعة الياقوتة الحمراء (مجهول) رسالة في المعادن (مجهول المؤلف) أزهار الأفكار في خواص الأحجار للتيفاشي، قطف الأزهار في خصائص المعادن والأحجار لأحمد المغربي.

١٥ / ٢ ـ في العطور والطيب:

كتاب العطر للكندي، وله أيضاً كتاب كيمياء العطر، وكتاب العطر للشطرنجي، وكتاب العطر لابراهيم بن العباس، وكتاب العطر لحبيب العطار، كتاب العطر وأجناسه للمفضل بن سلمه، ومن الكتب المجهولة المؤلف كتاب

العطر، كتاب الطيب، كتاب العطر والتركيبات.

١٥/ ٣ ـ في التحف والهدايا:

معظم هذه الكتب التي جاءت تحت هذا العنوان مجهولة المؤلف وبعضها معروف ولكنه لايزال مخطوطاً، ومنها: كتاب الهدايا للمرزباني وكتاب الهدايا للجنديسابوري وكتاب التحف والهدايا للخالديين (تحقيق سامي الدهان).

١٥/ ٤ ـ في الطبيخ والحلوى:

كتاب الطبيخ لابراهيم بن المهدي، وآخر لابراهيم بن العباس الصولي وكتاب الطبيخ لابن الأنباري، والأنموذج فيما ورد في الفالوذج لمحمد بن طولون الدمشقي وكتاب الطبيخ لجحظه (وله أيضاً كتاب السكباج وفضائلها) وكتاب الطبيخ لابن خرداذبه وكتاب الخبز والزيتون، وكتاب حرب اللحم والسمك لابن الشاه الظاهري، ثم هذا الكتاب الفريد، كتاب الطبيخ، الذي كتبه السرخسي للمعتضد على الشهور والأيام.

١٥/ ٥ ـ في آداب المائدة:

كتاب أدب الموائد لابن خلاد الرامهرمزي، وكتاب المديح في الولائم والدعوات والشراب للمرزباني، وكتاب الضيفان (مجهول المؤلف) إلى جانب بعض الكتب والرسائل المستقلة التي كتبها فقهاء المسلمين فيما يخص آداب الطعام.

١٥/ ٦ ـ في المواسم والأعياد:

لطائف المعارف فيما لمواسم العام من الوظائف لزين الدين الحنبلي، كتاب الأعياد وفضائل النوروز للصاحب بن عبّاد، كتاب رمضان للصولي، كتاب رمضان وما قيل فيه للخراز، كتاب رمضان لعلي بن هارون، وله أيضاً كتاب النوروز والمهرجان (وتتضمن هذه الكتب جانباً قولياً أدبياً يعني دارسي الأدب الشعبي).

١٥/ ٧ ـ في أصول التهاني:

وصول الأماني في أصول التهاني للسيوطي، وكتاب مختار الأغاني في الأخبار والتهاني لابن منظور، وغيرها (وهذه الكتب لها أيضاً قيمة أدبية).

١٥/ ٨ ـ في أيمان العرب (صيغ القسم أو الحلف):

كتاب أيمان العرب في الجاهلية لابراهيم بن عبد الله البجيرمي (ولهذه الصيغ دلالاتها الاجتماعية والدينية والشعبية والأدبية واللغوية).

١٥/ ٩ ـ في الأسماء والألقاب والكنى:

السامي في الأسامي للميداني. الكني والأسامي للدولابي، كتاب الكني والألقاب لعباس القمسي، كتاب الأسماء والكنى والألقاب للبلخي وله كتاب أسامي الأشياء، كتاب الأسماء والكنى للمديني ومن الكتب التي تلقى الضوء أيضاً على هذا الموضوع كتاب المؤتلف المختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم للآمدي، وكتاب ألقاب الشعراء، وكتاب كنى الشعراء لابن حبيب. (ولهذه الكتب قيمة لغوية وأدبية أيضاً، تعني المهتمين بدراسة اللهجات والآداب الشعبية).

١٥/ ١٠ ـ في المعمرين والوصايا:

المعمرون، والوصايا، للسجستاني، كتاب المعمرين للهيثم بن عدى، الوصايا وحكم العرب والعجم للمرزباني.

١٥/ ١١ ـ في الشيب والخضاب:

الشيب وآدابه وفضل ألوانه والخضابات وترتيب مقدماته (مجهول المؤلف) ذم الشيب ومدح الشباب وما قيل في ذلك نثراً ونظماً (وينسب لابن حماد) وكتاب الشيب والخضاب لعبد الرحمن بن سعيد.

١٥/ ١٢ ـ في المراثي والتعازي:

التعازي والمراثي للمبرد، كتاب المراثي للمرزباني التعازي لعلي بن محمد المدائني، كتاب الرثاء والتعازي لابن خلاد الرامهرمزي، كتاب النوائح (مجهول المؤلف) ولهذه المؤلفات قيمة اجتماعية ولغوية وأدبية تعني دارسي الفولكلور.

١٥/ ١٣ ـ في أدب الزيارة، والاستنجاد بالمقبور:

زيارة القبور والاستنجاد بالمقبور لابن تيمية، وكتاب التسليم والزيارة للمرزباني، والكواكب السيارة في ترتيب الزيارة (عادة ما يقصد بالزيارة هنا زيارة قبر الرسول عليه السلام).

١٥/ ١٤ ـ في العشق والعشاق:

كثيرة هي المؤلفات التي كتبها التراثيون عن عاطفة الحب وقد أشرنا إلى بعضها من قبل ـ في التراث القصصي ـ ولكن

كثيراً منها يتناول هذه العاطفة بالتحليل الدقيق، فيتحدث أصحابها عن ماهية الحب وعلاماته وأنواعه وآثاره في النفس وقبح المعصية وفضائل التعفف والعقبات التي تحول دون هذه العاطفة السامية (كالعقبات الاجتماعية كالعادات والتقاليد، والعقبات الاقتصادية مثل غلاء المهور والعقبات النفسية كالغيرة .. إلخ إلخ، فضلاً عما قيل في ذلك كله من شعر وأمثال وألغاز وحكايات وقصص، ومن هنا تتجلى القيمة الاجتماعية والنفسية والأخلاقية والاقتصادية والأدبية الرائعة لهذه المؤلفات التي نذكر منها هنا على سبيل المثال، الكتب التالية:

طوق الحمامة في الألفة والألاف لابن حزم، مصارع العشاق للسراج، ديوان الصبابة لابن حجلة، والزهرة للأصفهاني، وتزيين الأسواق بتفضيل أشواق العشاق لداود الأنطاكي، وأخبار المتيمين للبلاذري وأخبار المتيمين للمرزباني، وكتاب ربيع المتيمّ في أخبار العشاق لابن خلاد الرامهرمزي، وروضة المحبين ونزهة المشتاقين لابن قيم الجوزية، وأشعار النساء اللاتي أحببن ثم أبغضن للعتبي، وكتاب ذم الهوى لابن الجوزي، وكتاب المتيّمين المعصومين (مجهول المؤلف).

١٥/ ١٥ ـ في أخبار النساء:

أخبار النساء لابن قيم الجوزية، بلاغات النساء لطيفور، كتاب النساء للهيثم بن عدي، وله أيضاً كتاب مناكح الأشراف وأخبار النساء، نساء الخلفاء لابن الساعي، أشعار النساء للمرزباني، أخبار النساء لابن شاه الظاهري ومناكح أزواج العرب لابن الكلبي، وكتاب المناكح للواقدي، وكتاب الحرة والأمة لابن داود، وكتاب أخبار النساء لابن صاحب النعمان، وله أيضاً كتاب نشوة النهار في أخبار الجوار وكتاب المستظرف في أخبار الجواري للسيوطي، وكتاب النساء وماجاء فيهن من الخبر، ومحاسن ما قيل فيهن من الشعر والكلام الحسن لهارون بن علي والمرصع في الآباء والأمهات والأبناء والبنات لابن الأثير (تحقيق ابراهيم السامرّائي).

١٥/ ١٦ ـ في تدبير الحبالى وتربية الأطفال والصبيان وأحكام المولود:

كتاب تحفة المودود بأحكام المولود لابن قيم الجوزية، وكتاب سياسة الصبيان وتدبيرهم لابن الجزار القيرواني، وكتاب تدبير الحبالي والأطفال والأجنة لابن يحيى البلدي، وله أيضاً رسالة في تدبير الأطفال والصبيان. وتلقي هذه الكتب وأمثالها كثيراً من الضوء على فترة الحمل ـ أجتماعياً ـ وعلى مرحلة الولادة والطفولة، وما يتعلق بها من عادات وتقاليد وآداب شعبية.

١٥/ ١٧ ـ في المرضى والزمنى من ذوي العاهات وأشعارهم وأمثالهم:

أهم الكتب في هذا الموضوع كتاب البرصان والعرجان والعميان والحولان للجاحظ وعنه نقلت الكتب التالية له، ومنها كتاب تاريخ الزمني والعرجان والمرضى والعميان لشبيب العصفري. وتكمن قيمة هذه الكتب في أمرين بالنسبة لدارسي الفولكلور، أنها تتضمن الأشعار والأمثال والألغاز والأقوال والكنى والعبارات الشعبية التي قيلت في هؤلاء المرضى من ذوي العاهات، والأمر الآخر أنها تتضمن الرؤية الاجتماعية والعادات والتقاليد ونظرة المجتمع إليهم والحرف والصناعات التي تمايزوا بها.

١٥/ ١٨ ـ في أخلاق العامة:

كتاب الملهي لأبي عقال الكاتب (في أخلاق العوام) كتاب نوادر أهل الشرفية ونوادر أوساط الناس ونوادر السلفة والوضعاء (مجهول المؤلف) كتاب مساوئ العوام وأخبار السفلة والأغتام للصيمري وله أيضاً كتاب دعوة العامة، وكتاب الراحة ومنافع العيارة، وكتاب فضل العربيات على الحضريات للمدائني، وكذلك رسالة في السالكين وطريف اعتقاد العامة للسرخسي، وكتاب الحمالين والحمالات (مجهول المؤلف) وكتاب الهمج والرعاع وأخلاق العوام (مجهول المؤلف) وكتاب السنن والآداب على مذاهب العامة لابن أبي الثلج، وكتاب شرى الرقيق وتقليب العبيد لابن عبدون (تحقيق عبد السلام هارون).

١٥/ ١٩ في الشعبذة وألعاب الحواة:

كثير من هذه الكتب التي وردت تحت العنوان السابق مجهولة المؤلف، ولاتزال مخطوطة، وقليل منها معروف المؤلف، ولم يقدر لي أن أقف على هذه المؤلفات، ومن ثم سأكتفي بوصف ابن النديم لها لبيان دلالاتها الشعبية، وأهم الكتب التي ذكرها، فيقول (ص ٣١٢) من الفهرست:

«أول من لعب بالشعبذة في الاسلام عبيد الكيس، وآخر يعرف بقطب الرحا، ولهما في ذلك عدة كتب منها كتاب

الشعبذة لعبيد الكيس، وكتاب الخفة والدك والقف لقطب الرحا، وكتاب بلع السيف والقضيب والحصى والسبج (الخرز) وأكل الصابون والزجاج والحيلة في ذلك، وكتاب المخرقة لعبيد الكيس، وآخر من رأينا ممن يلعب بالخفة منصور ابالعجب، ومات عن مائة وخمس وعشرة سنة وكان يقول «لعبت بين يدي المعتمد».

١٥/ ٢٠ فنون الشطرنج والنرد:

كتاب أنموذج القتال في نقل العوال لابن أبي حجلة التلمساني، والارجوزة الشطرنجية لأحمد الكيواني، وأرجوزة ابن الهبارية (في الشطرنج) ونزهة أرباب العقول في الشطرنج المنقول لأبي زكريا الحكيم، وكتاب الشطرنج للبلخي.

١٥/ ٢١ في أشعار الجن وأخبارهم:

هذه مجموعة من المؤلفات في أخبار الجن وأشعارهم وأنسابهم وطبائعهم وممالكهم وعلاقاتهم بعالم الأنس، معظمها مجهول المؤلف، كلها مخطوطة تقريباً، ولكنها قابعة في مكتباتنا تحت عنوانات متعددة مثل:

كتاب أخبار الجن، كتاب أشعار الجن، كتاب أخبار الجن والأنس، كتاب الجن المنسوب إلى ابن الكلبي، كتاب أخبار الجن المنسوب إلى لقيط المحاربي، أشعار الجن للمرزباني، كتاب أحاديث الجن والأنس المنسوب للحسن ابن محبوب، وأنساب الجن لاريوس الرومي وله أيضاً كتاب أولاد أبليس وتفرقهم في البلاد وما يختص به كل جنس منهم في العلل والأرواح، وكتاب طبائع الجن ومواليدهم للوهق. (ويبدو أن هذه الكتب مستلة من الكتب التي تحدثت عن الجن، مثل مروج الذهب للمسعودي، والحيوان للجاحظ).

١٥/ ٢٢ في تعبير الرؤيا:

كثيرة منها: تعبير الرؤيا لابن سيرين. الأوفاق للغزالي، الإشارة في تفسير العبارة لابراهيم الطولوني، وكتاب تعبير الرؤيا للحسن بن محبوب وكتاب الرؤيا لابن الشاه الظاهري، وألفية بن الوردي في تعبير المنامات وكتاب الأشارات في تفسير العبارات وتأويل الرؤيا المنامية للسالمي، وكتاب تعطير الآنام في تعبير المنام للنابلسي، كتاب تعبير الرؤيا لابن قتيبة، كتاب تعبير الرؤيا للكرماني، كتب تعبير الرؤيا على مذاهب أهل البيت (مجهولة المؤلف) ومن الجدير بالذكر أن تعبير الرؤيا كان علماً قائماً بذاته، وفيه دراسات ومصنّفات كثيرة ذكرها ابن خلدون في مقدمته (٣: ١٢١٥ - ١٢١٨).

والآن وبعد هذه الجولة (البانورامية) في مصادر التراث الفكري والحضاري المدون للعرب. هل يحق لنا أن نؤكد أخيراً الدعوة إلى قراءة التراث قراءة فولكلورية علمية ومنهجية، واعية، فاحصة ناقدة؟

وهل ما زلنا في حاجة إلى تأكيد جدواها العلمية والقومية؟

أهمية الموروث الشعبي في الأعمال الابداعية

د. شربل داغر

إن دراسة التراث الشعبي تحظى في الدول العربية بعناية رسمية أو خاصة (مراكز، مجلات . . .)، كافية إلى هذا الحد أو ذاك دون أن تبلغ أصداء هذه الحركة الواسعة جمهوراً عريضاً، غير فئة الاختصاصيين والدارسين الضيقة. إن «مهرجان الجنادرية»، وهو يخصّص ندوته الكبرى لمشكلة الموروث الشعبي في هذه السنة، وفي السنوات القادمة، على ما يبدو، يحقق هدفين متلازمين:

١ - أن يصبح للموروث الشعبي منبره العربي؛ وهو أمر طالما نادى به غير باحث وعالم، لتعميم ونشر الأفكار الخاصة بهذه المشكلة. «مهرجان الجنادرية» يحقق هذه الأمنية الغالية، ويوفر للباحثين منتدى عربياً واسعاً وجاداً، محاطاً بجهد إعلامي كبير، وهو أمر طالما اشتكى الدارسون من غيابه.

٢ - إن مناقشات قضية الموروث الشعبي في مجالاته المختلفة (شعر، رواية، تشكيل، غناء، رقص . . .) تتيح لنا الخروج بتوصيات واضحة ومحددة، الأمر الذي يعطي هذا المنتدى دوراً وفعالية، طالما افتقدناها في المؤتمرات الثقافية العربية، التي تنتهي نتائجها عادة عند حزم حقائب العودة.

***

آن الأوان لأن يحظى الموروث الشعبي بمنبره الخاص، لأن هذا الموروث لا يتمتع في غالب الأحيان، من قبل المفكرين والباحثين العرب، بالاعتبار اللازم. هناك دارسون عرب للموروث الشعبي، إلا أنهم يقيمون على حدة، بعيداً عن غيرهم من الدارسين العرب للفلسفة أو للشعر أو للرواية، أو لغيرها من الأنواع «الكتابية» و «المعتبرة». لا يتوانى الكتّاب العرب عن معالجة مسألة التراث عموماً، مهملين، بصورة متعمّدة غالباً، التراث الشعبي منه: محمد عمارة يقصر مصطلح التراث على «التراث الفكري العربي الإسلامي» في حركاته واتجاهاته (المعتزلة، الخوارج، المتصوفة . . .)، أو في نتاج مفكرين أفراد (ابن عربي، ابن رشد، ابن جني . . .)[١]؛ مثل حسين مروة أيضاً[٢]. أو حسن حنفي[٣]، أو أدونيس[٤]؛ أما الطيب تيزيتي فهو يكتفي فقط بالإشارة إلى ما يسمى عادة بـ «التراث الشعبي» و «الفولكلور الشعبي»، وتقرير «أن لطرح هذه الجوانب التراثية الشعبية أهمية مبدئية في سياق التصدي لقضايا الثورة الثقافية في الوطن العربي، في قاعها الاجتماعي»[٥]، دون أن يشمل طرحه هذا معالجة الشق «الشعبي» من التراث.

لماذا هذا الإبعاد!؟

قد يأتينا الجواب من العقاد، الذي ينبهنا ويحذرنا من ترشيح «المرددات الشعبية» (وهي الكلمة التي رأى أنها تدل أكثر من غيرها في العربية على طبيعة الفولكلور) «للكتابة بها في موضوعات الثقافة العليا»[٦]: هناك ثقافة «عليا» وأخرى

«دنيا» إذن، لا بل يذهب العقاد إلى أبعد من ذلك حين ينهي عن تسريب هذه «المرددات» إلى الثقافة المعتبرة. إن تجاهل، لا بل «احتقار» التراث الشعبي، نتج غالباً عن موقف علموي» (أي ضد الجهل الغيبي المبثوث في المعتقدات والأساطير والأمثال)، لأداء خدمة أيديولوجية تصويرية وإصلاحية (أي تنشئة الشعب): غالي شكري يدعو إلى معالجة ثورية في هذا المجال، أي بالقضاء التام على هذه الموروثات القديمة[٧]. وتوقف المفكرين العرب أمام التراث «الكتابي» و«المعتبر» دون غيره، لأن عودتهم إليه كانت تعينهم في إيجاد أسانيد ارتكازية أزاء الثقافة الغربية المهيمنة والمهددة. كأنى بهم يقولون: ماذا يفعل عنترة العبسي أمام التكنولوجية العسكرية الغربية، وخلافها، التي تسحقنا يومياً، وتسحق شعوبنا المستلبة بعنتريات أيام زمان!؟ إن موقف المفكرين العرب لا يستجيب فقط لمقتضيات المراجعة مع الغرب، بل يجد أصوله أيضاً في فكر عربي يجد نفسه متأصلاً منذ قرون بعيدة في الأثر الكتابي دون غيره؛ وهو ما يوضحه محمد أركون حين يؤكد: «شهدت الآداب الشفهية والشعبية مصيراً مؤلماً وسيئاً جداً منذ ان أنتصر (...) التضامن الوظيفي بين الدولة المركزية والكتابة والتعصب المذهبي والثقافة الحضرية العالمة»[٨]. إلا أن هذا الموقف الفكري العربي الموحد تقريباً لم يمنع منذ عدة عقود نشأة أجيال عديدة من الدارسين العرب: عبد الحميد يونس، نبيلة إبراهيم، محمد الجوهري، فوزي العنتيل، علال الإدريسي، كاظم سعد الدين، أنيس فريحة، أحمد تيمور، أحمد رشدي صالح، عز الدين إسماعيل، محمد رجب النجار، محمد فهمي عبد اللطيف، علي الخليلي، حمزة علي لقمان، علي محمد عبده، الأب يوسف فوشاقجي، ناصر حمير، محمد عزيزة، وغيرهم، وقد توقفوا أمام مظاهر مختلفة من هذه «الثقافة الشعبية»، جامعين لنصوصها المبعثرة، ودارسين لبناها الفنية[٩].

ولكن ماذا عن الإبداع والموروث الشعبي؟ هل سلك المبدعون العرب سلوك المفكرين أم أنهم أفردوا مكانة وأهمية لهذا الموروث في نتاجاتهم؟ سنقصر كلمتنا هذه على الإبداع الشعري دون غيره من صنوف الإبداع، ولكن ماذا نقصد بالموروث الشعبي؟ هل نصل إلى تعريف دقيق[١٠]، لأن الموروث الشعبي يؤلف بنية مركبة متعددة المداخل والمجالات. فهو يتضمن:

١ - منظمة الأفكار والرؤى والتصورات الشعبية.
٢ - الممارسات والتقاليد والعادات ذات الطبيعة الاعتقادية.
٣ - أساليب الفنون والآداب الشعبية.

الشعر العربي، العمودي مثل الحديث، عاد في هذا القرن إلى الموروث ونهل من ينابيعه، متوقفاً بشكل خاص أمام بعض الرموز والشخصيات القديمة: الشنفرى (سميح القاسم)، الحلاج (صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي)، عبد الرحمن الداخل (أدونيس)، أبو العلاء المعري (عبد الوهاب البياتي)، ومنهم من عاد إلى رموز أسطورية سابقة على الحضارة العربية - الإسلامية: «فهو يعيد صياغة وجداننا الحضاري صياغة تاريخية تنظر إلى بابل وآشور وفينيقيا ومصر القديمة، كما تنظر إلى الأسفار الشعرية في التوراة والإنجيل والقرآن، نظرتها إلى الشعر في العصر الجاهلي والعباسي وغيرهما من عصور الشعر العربي»[١١]. وقد اتخذت هذه العودة طابع تيار أو موجة شعرية، معروفة تحت اسم «الشعراء التموزيون»[١٢]، وطابع تجربة شعرية باحثة عن «الإنبعاث الحضاري» الجديد. إلا أن العودة إلى رموز وحكايات أسطورية سابقة على الحضارة العربية - الإسلامية لم تسلم أبداً من النقد، ومن التجريح أحياناً، من الذين يقصرون التراث على تراثنا العربي - الإسلامي، دون التراثات السابقة عليه[١٣]. وهناك من الشعراء أيضاً من عاد إلى حكايات عربية قديمة (مثل قصيدة أمل دنقل: «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»)، أو إلى ممارسات ذات طبيعة اعتقادية (مثل مخاطبة القمر، القديمة - والرائجة في بيئاتنا العربية، كما نراها في قصيدة «الجوع والقمر» لمحمد عفيفي مطر)[١٤]...

إلا أن هذه العودة تبقى محدودة، تقتصر على بعض التجارب، عند بعض الشعراء، أي أنها تبقى مادة محدودة الكمية إذا ما قورنت بغيرها من التجارب-الشعرية الأخرى. وهذا يعود، في جملة ما يعود إليه، إلى أن الشعر، الفصيح خصوصاً لا يتناسب تماماً مع مادة الموروث الشعبي ومجالاته: الروائي أو القاص يستطيع التعبير في عمله عن منظومة الأفكار والرؤى والتصورات الشعبية (مثل يوسف إدريس في «النداهة» مثلاً، أو الطيب صالح في «عرس الزين»، أو غالب هلسا في «زنوج وبدو وفلاحون»...)، وعن ممارسات وتقاليد ذات طبيعة اعتقادية، مثل الزار ونحر الذبائح وتلاوة الرقى واستخدام الأحجبة والتمائم والتعاويذ

وتقديم النذور وزيارة المقابر والأضرحة، كما نلقاها في عدد واسع من القصص والروايات العربية. المسرحي، أيضاً يتوصل إلى ذلك ويلجأ إليه بصورة طبيعية، أما الشاعر الفصيح فلا يقوى على ذلك، لأن الشعر، على خلاف غيره من الأنواع، هو بالأساس تعبير فردي، فيما يوظف الروائي أو المسرحي قلمه للتعبير عن غيره.

العودة الشعرية محدودة إلى الموروث الشعبي، إذن، لاختلاف أصلي في طبيعة النوعين بحيث تقتصر العودة على الرموز الأسطورية، دون غيرها. هذه الاستعادة لا تتقيد حرفياً بالحكاية الأسطورية، بل نستعملها بطريقة حرة تماماً[16]، حيث يبحث الشاعر عن التماهي، لا عن الوصف، حين يناجي ويخاطب هذه الرموز الأسطورية.

ولكن هل تنتسب هذه الرموز الأسطورية إلى موروثنا الشعبي؟ ماذا عن عويس أو عن بينيلوب، أو غيرها من الرموز الأغريقية، التي نجد آثارها في قصائد عربية؟ هي لا تنتسب دون شك إلى هذا الموروث، فهي ليست حكايات معروفة، متداولة، من بيت عربي إلى آخر. وماذا عن الرموز الأخرى السابقة على الحضارة العربية ـ الإسلامية، مثل أسطورة «قدموس»، التي استعادها سعيد عقل في مسرحية شعرية أو «شمشوم ودليلة» التوراتية، التي استعادها الياس أبو شبكة، أو «إيزيس» الفرعونية التي استعادها توفيق الحكيم، أو أسطورة جلجامش السومرية التي استعادها العراقي خضير عبد الأمير في «ليس ثمة أمل لجلجامش».. ؟ إن هذه الأساطير موجودة ومبثوثة إلى هذه الدرجة أو تلك بين الناس، بحيث أنها تؤلف جزءاً من موروثهم.

إننا نقول هذا منطلقين من واقع الحال، أي أننا نستنتجه، وهذا ما يتغافل عنه بعض الباحثين، الذين يتحولون إلى مبشرين ومصلحين، أصحاب النهي والأمر، بدل أن يؤدوا واجبهم الأساسي العلمي: الباحث التجديدي مثل الباحث التقليدي يتصرف أحياناً مثل القاضي بدل أن يكون المفسر والشارح والعالم. هذا يعود إلى أن الباحث تعامل أحياناً مع التراث بطريقة انتقائية، لا بطريقة تاريخية معرفية، عازلاً هذا الجانب (مثل القرار الأخير في القاهرة بحرق «ألف ليلة وليلة»)، أو مبرزاً ذاك، أي وفق نظرة أيديولوجية ضيقة، أكانت تقليدية أم تجديدية.

الشاعر أحمد شوقي أعاد كتابة بعض القصائد الحكمية، المنتزعة من عالم الحيوان، لجان دولافونتين، نقولا فياض قصيدة البحيرة «للامارتين» وخليل مطران قصة الطاغية نيرون، وهذا ما فعله أيضاً إبراهيم المازني في قصيدته «الراعي المعبود»، حيث كان الشاعر يصوغ الأسطورة أو الحكاية بصورة جديدة، محافظاً على بنيتها الأساسية. هذا ما ابتعد عنه الشاعر الحديث: السياب تحدث عن «المسيح بعد الصلب» وهي فقرة لم تشر إليها الأناجيل الأربعة، وخليل حاوي عن «رحلة السندباد الثامنة»، التي يشير فيها إلى سدوم والمعري وفريدريكو غارثيا لوركا وديك الجن، وعن «لعازر عام ١٩٦٢»!!! الموروث الأسطوري (الديني...) بأن ينشب إلى عدد من المؤثرات الشعرية والشاعر يتعامل معه كرمز، كمرآة للتماهي. عاد الشاعر العربي الحديث في غالب الأحيان، إلى نوع معين من الأساطير، كان يعبر من خلالها عن «قلقه الحضاري»: «المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية. إنها بكلام آخر مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم التي يتحتم على هذه الذات أن تتبناها». الحاضر العربي كان نقطة الانطلاق لهؤلاء الشعراء، أي نظرتهم عنه، بما هو عليه وبما يأملون له من مصير، هذا ما يقوله أدونيس:

«في مهجتي حريقة، ذبيحة
سر مهجتي
وحد بي، وباسمه عرفت شكل حاضري
وباسمه أعيش نار حاضري».

كان يعود الشاعر إلى رموز أسطورية معينة، تؤكد على انتصار «البطل» بعد موته، وكان يحقق عبر هذه العملية الاستبدالية الرمزية انتصاره نفسه على كل ما يحيط به من تخلق: إنه «الفدائي» مثل ظهور «العمل الفدائي» أي «البطل المنقذ»، كما في الأساطير القديمة، خاصة حين تكون العامة «غافلة»، إنه «مفرد ولكن بصيغة الجمع». إن النهل من هذا المعين الأسطوري كان يهدف إلى تأكيد صورة معينة للشاعر عن نفسه: «الرائي» الذي يتقدم الجماعة، وهي صورة راجت كثيراً في الستينات، وتميز بين «الرؤية» و «الرؤيا».

كانت هذه المحاولات إعادة ابتكار لهذه الأساطير القديمة، ومكنت الشاعر من بناء القصيدة الدرامية، ذات الأصوات المتعددة، وهو أمر عرفناه في تجربة خليل حاوي بشكل خاص.

أهمية الموروث الشعبي في الشعر العربي الحديث محدودة إذن، لاعتبارات عديدة، منها تجاهل الشاعر لهذا

الموروث، ومنها عدم ملاءمة الشعر الحديث نفسه لمثل هذا التقبل؛ كما أن أهميته ظلت مقصورة على تجربة عدد من الشعراء، وفي فترة معينة بعد الحرب العالمية الثانية. هذه النتائج تخص الشعر العربي الحديث... الفصيح دون غيره، لأن هناك تجارب مميزة في الشعر العامي أو في الشعر الشعبي في غير بلد عربي تكشف عن تطور ملحوظ في هذا المجال.

الهوامش:

(١) محمد عمارة: **نظرة جديدة إلى التراث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثانية، بيروت، **١٩٧٩**.

(٢) حسين مروة: **النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية**، الجزء الأول، دار الفارابي، الطبعة الرابعة، بيروت، **١٩٨١**.

(٣) حسن حنفي: **التراث والتجديد**، المركز العربي للبحث والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، **١٩٨٠**.

(٤) أدونيس: **الثابت والمتحول**: ١ ـ الأصول، دار العودة، الطبعة الأولى، بيروت، **١٩٧٤**.

(٥) الطيب تيزيني: **من التراث إلى الثورة: حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي**، الجزء الأول، دار دمشق، الطبعة الثالثة، دمشق ص ٦٣٣ ـ ٦٣٤.

(٦) نورد كاملاً رأي العقاد: «ولكننا نجمعها لندرس ونستخلص منها أطوار البلد في عباراته وأمثاله ومواسمه وعاداته، وقد يكون منها الحميد والذميم والمباح والممنوع، كما تكون جميع الأعراض والعلاقات التي تعرف منها دلائل الصحة والمرض، وسمات التقدم والتأخر، وقد يعنى الطبيب النفساني أحياناً باستقصاء الفلتات العارضة التي يفوه بها مريضه ولا يقال من أجل ذلك إنه يتخذ من تلك الفئات مثالاً للحديث وذخيرة للاستشهاد... وعلى هذا النحو نستفيد من دراسة المرددات الشعبية في بحوث التاريخ والأخلاق واللغة، ولا يلزم في عنايتنا بأمثالها وعباراتها وتراكيبها أننا ترتضيها ونرشحها للكتابة بها موضوعات الثقافة العليا. فإن الطبيب، كما تقدم يدرس أعراض السقم، كأن يدرس علامات الصحة، وغني عن القول أنه يفضل الصحة على السقم»: ورد في مقدمة د. أحمد مرسي لكتاب «دفاع عن الفولكلور» عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **١٩٧٣**، ص ٥ ـ ٦.

(٧) «إن هذه النتيجة الكيفية التي وصلنا إليها عبر تراكمات الزمن ـ وهي قيام عالم آخر مواز لعالمنا في حياة الشخصية العربية ـ يلزم لمواجهتها منهج كيفي مضاد، فالأسلوب الإصلاحي يكتفي بالترميم وبالترقيع أي بالشكل وكأنه يعالج جزئيات منفصلة أو تراكمات في مرحلة النمو. أما الأسلوب الثوري فيقتضي التغيير الجذري، مادياً ومعنوياً. **يقتضي الإبقاء على «عالم واحد» في حياتنا هو العالم الواقعي...**»: غالي شكري، **التراث والثورة**، الطبعة الأولى، بيروت، **١٩٧٣**، ص **٥٤**.

(٨) محمد أركون: **تاريخية الفكر العربي الإسلامي**، ترجمة: هشام صالح، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، **١٩٨٦**، ص **٣٠**، وهو يؤكد بدوره حكمنا أعلاه حين يشير إلى أن «النقاد والمؤرخين اتخذوا دائماً موقفاً إلى جانب العقل الكتابي وعندما يصدف أن يهتموا بالمنتجات الشفهية فإنهم يطبقون عليها كل المفاهيم والتحديات المبلورة إنطلاقاً من النص المكتوب ومن أجل تفسير النص المكتوب وحده» (م. ن، ص ٣١).

(٩) راجع دراستنا: **«الحكاية الشعبية العربية: موقعها في المجتمعات العربية وبنيتها الفنية»**، وقد صدرت في كتاب بالفرنسية عن منظمة الأونيسكو في باريس في عام **١٩٨٦**.

(١٠) القاموس الإنكليزي المعروف للفولكلور والأساطير والخرافات: تتضمن في طبعته الصادرة عام **١٩٤٩** أكثر من واحد وعشرين تعريفاً لمادة (فولكلور).

(١١) غالي شكري: المرجع السابق، ص **٢٣٣**.

(١٢) د. أسعد رزوق أطلق هذه التسمية على: أدونيس، بدر شاكر السياب، خليل حاوي ويوسف الخال، في كتابه: **«الأسطورة في الشعر المعاصر ـ الشعراء التموزيون»** ـ منشورات مجلة آفاق ـ بيروت، **١٩٥٩**.

(١٣) لجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في القاهرة أصدرت وماذا عن المحلية، وبالتالي عن العالمية والإضافة؟»

الإجابة صعبة، لأن الشعر لا يخضع بالسهولة النسبية التي يعرفها فن الرواية مثلاً، إلى مقاييس المحلية والعالمية. للقصيدة مراجع وسياق ومؤثرات خارجية، إلا أن طموحها يبقى في أن تكون بدءاً، تطويراً وانقطاعاً عما سبقها. نحن نتوصل إلى الكشف عن «المحلية» في أدب نجيب محفوظ، ولكن هل نقوى على ذلك مع شاعر مثل أحمد عبد المعطي حجازي. هناك تلاوين طبعاً، وهناك مؤثرات إلا أن الشعر، حين يطمح إلى الجودة (وهو ما تشترطه العالمية والإضافة) يبقى عصياً على مثل هذه التحديدات.

(١٤) الشعر هو أبعد أنواعنا الإبداعية عن الموروث الشعبي، خاصة إذا ما قارناه مع الرواية والقصة، أو مع التشكيل؛ لكنه قد يكون أقوى هذه الأنواع الإبداعية حضورا وتأثيراً في الناس.

(١٥) ليست هذه هي مفارقة الشعر الأولى، ولا الأخيرة، لحسن الحظ!

الموروث الشعبي في الفنون الاحتفالية

الطيب الصديقي

«جامع الفنا. . . .
فيما يفنى الحزن والهم»
(من مسرحية «ديوان سيدي
عبد الرحمن المجذوب»)

تعتبر ساحة جامع الفنا أساساً فضاء للفرجة، وربما أنها الفضاء الأكثر غنى في العالم العربي، فهي من حيث موقعها الجغرافي تعد نقطة اللقاء بين كل شرايين مدينة مراكش، بحيث يستحيل أن لا نعبرها، سواء في ذهابنا إلى السوق أو رجوعنا منه، في طريقنا إلى المدينة الجديدة أو في اتجاهنا إلى مركز البريد، عند عودتنا من نزهة بحديقة أكدال أو من المطار، فمهما كان اتجاه المتجول أو عمل العامل لا بد أن يمر بهذه الساحة السحرية.

هذا مع العلم أن كل وسائل النقل تقريباً - وبالخصوص تلك التي تعبر القرى المجاورة للمدينة - تنطلق من الساحة لتعود إليها وتجعل بذلك من جامع الفنا نقطة الوصول ومنطلق الذهاب بالنسبة لكل الزائرين الذين قد لا يمكثون بالمدينة إلا زهاء يوم أو يومين، الشيء الذي يجعلهم في واقع الأمر يعيشون هذه المدة القصيرة هنا وسط الساحة يسكنون في فنادقها الصغيرة ويختارون أكلهم من دكاكينها، يبيعون ويشترون أو يتبادلون ولكنهم يعيشون في الساحة ويحيون بها.

كل أشكال الفرجة التقليدية تجد مكانها بالساحة: الرواة والبهلوانيون والمؤنسون والمهرجون ومروضو الحيوانات والموسيقيون والمغنون والمشعوذون. . .

ويمكن أن نزعم بأن ليس هناك من مثيل لهذه الساحة في العالم! ينبغي أن يكون الواحد منا قد حظي بمعاينة التحرك الجماعي للناس - انطلاقاً من أحد المقاهي المحيطة بالساحة - الذي يبدأ في الصيف عندما تقل الحرارة وتمكن الناس من أخذ أماكنهم وسط الساحة ولا ينتهي إلا مع رطوبة الفجر، والحقيقة أن الساحة تعرف أوجها كل أيام السنة وليس في الصيف فقط، فتمتلئ مع نهاية الظهر بأفواج مزدحمة من الرواد ونحن نعرف القدرة التي تملكها هذه الحشود المغربية على البقاء لساعات طويلة بدون حركة واقفة أو جالسة أو مقرفصة. وسط ساحة جامع الفنا تتجمع الحشود في كل جزء من أجزاء الساحة على شكل دوائر واسعة مكونة من أربعة أو خمسة صفوف من المتفرجين. . . المنتبهين، ماذا ينظرون؟ فُرَجٌ تأتي من أعماق العصور: مداعب الثعابين، آكل النار، الساحر، المعالج، أو لاعب الدراجة الذي يعتبر من البدع الحديثة ولكن أهم الفرج هي التي يقدمها الراوي.

وكان لا بد أن نحاول رؤية هذا الراوي من منظور المسرحي الفرنسي الشهير جاك كوبو(1879 - 1949) الذي عمل على الكشف والبحث عن المسرح داخل كل خباياه مع إفراغه من كل بهرجة لمعرفة أكثر ولقاء أمتن بفن الخشبة. ونستطيع اليوم من خلال ما أبدعه كوبو من مسرح أن نفهم

لماذا كان يعتبر الراوي منطلق نشأة المسرح. لذلك نجده يشرح لأصدقائه بمراكش بأن المسرح في كل العصور والأمكنة ولد من خلال الراوي.

فالراوي يتحدث، يشخص، يقوم بحركات وسط دائرة واسعة وفارغة مكونة من متفرجين مشدودين إليه وإلى أدنى حركاته وصمته أو كلماته ونظراته. . . .

الراوي لا يتوقف عند حدود الحكي، إنه يرتجل، يمثل، ويستمر تمثيله حتى الليل وربما حتى آخر الليل إذا ساهم القمر بمنح ما يكفي من الضوء لإنارة الحفل.

يرتجل الراوي ولكنه لا يصنع أحاجي جديدة ولا يروي حكايات من مخيلته. فالقصص التي يهيم بالناس في عوالمها تنتمي إلى المكتبة العربية العريضة من عنترية وأزلية وغيرها من الروايات التي انتقلت إلينا منذ قرون عبر الحكي وإعادة الحكي.

وعندما يتوقف الراوي فإن القصة لم تنته بعد، وسوف يستمر في حكيها في الغد من نفس النقطة التي توقف عندها قبل الغد أمام مستمعين في تلهف قد يدوم لأيام وربما لأسابيع وما أن تشرف القصة على نهايتها حتى ينطلق في أخرى وكأننا أمام تجسيد لأسطورة ألف ليلة وليلة، هذا فضلاً على أن الجو الذي يخلفه الراوي بحكاياته ومغامراتها ينتمي لعالم ألف ليلة وليلة.

وأستسمحكم مرة أخرى في العودة إلى حديث المسرحي الفرنسي جاك كوبو مثيراً انتباه أصدقائه إلى أن الراوي لم يعد بعد، منذ زمن، يشتغل بمفرده بل يساعده راوٍ ثانٍ بشكل يجعله يمر من المونولوج إلى الحوار، وتلك هي جذور نشأة المسرح، وللتأكد من ذلك علينا الرجوع إلى الإغريق وإلى إيشيل الذي لم يكن إلا في مرحلة الحوار.

هكذا إذن يمكن استخلاص - مع كثير من التجاوز - أن رواة ساحة جامع الفنا بمراكش ليسوا إلا في مرحلة إيشيل !

وبالطبع لاينبغي لهذه المقارنة أن تذهب إلى حدود المطابقة، فلا شيء ينبئنا بأن هذه الساحة ستشهد في مستقبل قريب أو بعيد ميلاد مسرح يضاهي المسرح الإغريقي. ذلك أن تاريخ المسرح حافل بالإخفاقات أكثر مما هو غني بالظفر، ومن الممكن أن يظل الفن المسرحي بجامع الفنا في نفس المستوى، كما يمكن لنطفة الرواة بالمغرب أن تتفتح يوماً لتصبح فناً أكثر تعقيداً. ولعل كوبو في حديثه عن نشأة المسرح كان يهدف إلى التأكيد أن المسرح أينما نشأ ومهما كانت التربة أو الحضارة لابد أن يخضع لبعض القواعد العامة المرتبطة بالطبيعة البشرية، ومن الطبيعي أن نعتقد دائماً في وجود راوٍ، كأصل للمسرح، يحكي بمفرده، يمثل ويترنم لمتعة معاصريه، ويعيش على رغباتهم وحب استطلاعهم، ليلتحق به في يوم من الأيام شريك له يقتسم حصيلة يومه ويساهم في حكيه، لينضج هذا الحوار الثنائي - الذي غالباً ما يظل في حدوده - ويتطور ليبلغ قمماً كالتي وصلها إيشيل، شكسبير، موليير . . .

* * *

تشكل ساحة جامع الفنا عالماً صغيراً للمجتمع المغربي، بحيث نعثر وسطها على المكونات الأربعة للمملكة : البرابرة الذين يشكلون أساس السكان، السود الذين هم العرق الأفريقي للمغرب، عرب الأندلس الذين صنعوا ثقافياً الحضارة العربية ثم تواجد أوروبي لا يستهان به، فأوروبا القريبة جغرافياً نجدها اليوم أكثر من أي وقت مضى قريبة اقتصادياً وثقافياً.

الفُرَج :

حين نتحدث عن فرجة في هذا السياق فنحن نستعمل الكلمة في معناها الأكثر عموماً وشمولية.

يتعلق الأمر بحلقات متعددة - أو لنقل مسارح دائرية - كل حلقة تتجمع حول راوٍ أو مسليين أو ثلاثة كما قد تتجمع حول موسيقيين أو راقصين. وتتسع الساحة إلى عشرين أو خمس وعشرين حلقة. خمس وعشرون مسرحاً مفتوحاً - مسرح الشارع -، تبتدىء الفرج حوالي الساعة الرابعة لتتوقف بالليل. وهناك من «الفنانين» من يستمر في تقديم عروضه مستعيناً بإنارة بسيطة.

وجامع الفنا قبل كل شيء مسرح للشارع يستعصي على الانغلاق وسط «صندوق الخشبة» ولايقوى على التحنيط داخل البناء المسرحي. لذا فهذه الساحة تمثل فضاء خشبياً مفتوحاً، يتواصل بشكل مباشر مع الجمهور مع الشعب، فليس هناك من مجال للحواجز، للشباك، للتذاكر أو للمرشدات. فالمتفرج حرٌ في تنقله، حرٌ في أن يجلس أو يظل واقفاً وهو يكوّن في نفس الوقت ديكوراً حياً لهذه الفرج الشعبية كما أنه حرٌ في إعطاء بعض النقود أو عدم إعطاء أي شيء إذا اعتقد بأن العرض لا يسمو إلى مستوى تأدية الثمن.

من هذه الزاوية يمكن اعتبار جامع الفنا كنقيض لكل الصيغ المسرحية التي تجعل المتفرج أبكم بدون حركة يعاني «المسرح»

وإذا كانت هذه الساحة هي نفسها حفلاً فهي حفل بالمعنى الأنبل، حفل شعبي بالهواء الطلق تحت سماء زرقاء، فجامع الفنا مسرح يتجاوب مع حاجيات جمهور شعبي تلقائي حي.

هذا المسرح، أو لنقل هذه المسارح ساهمت وتساهم باستمرار في خلق أو إعادة خلق مسرح وطني. فكل أبحاثنا من سنة 1965 مرتبطة بجامع الفنا، منذ مسرحية «ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب» — 1965 - إلى الملحمة التاريخية «نحن» التي أعددناها خلال صيف 1986. كل أبحاثنا حول النص، أو في موضوع لعب الممثلين، أو بصدد الأخراج أو الديكور أو الملابس، أو التوابع يزكيها جامع الفنا منبعها الأصلي. ونعتبر هذه العناصر أساسية لأي عملية إبداعية تريد أن ترتوي من جذور شعبية كمنطلق لكل تجربة تهدف إلى أن تجعل من المسرح وسيلة للقاء بالناس.

* * *

في استهلال مسرحية «ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب» تذكير مشرف بهذه الساحة منبع الفرج التقليدية، حيث يذكرنا الشاعر محمد سعيد بتاريخ الساحة التي تحتل موقعاً متميزاً في ذاكرة المغاربة، فها ولد «سكبان» و«أرلكان» وكل أبطال المسرح الغربي. وكان ضرورياً أن يكون الراوي، كعنصر حيوي، حاضراً في هذه المسرحية، فآثرت راويين بدل واحد ورسمت الشخصيتين وكأنهما فرا من إحدى لوحات «دولاكروا». ولأن الشخصيات لا تموت بعد المسرحية بل قد تظل تفرخ في ذهنية المبدع، لم أتردد سنوات بعد هذه المسرحية من إعادة استعمال الراويين لتجسيد مقامات بديع الزمان الهمداني.

هكذا تنطلق مسرحية «ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب» بوضع ديكور الساحة: هنا موسيقي جبال الأطلس، وهناك البهلوانيون القادمون من السهول، مداعبو القرود ـ الذين سوف نعيد اللقاء بهم في المقامات القردية عشابي الصحراء... غير أن نشاط الساحة سيتوقف هذه الليلة وحيويتها ستعرف بعض التأني لتجتمع كل هذه الحشود حول حلقة الراوي الذي سيحكي هذه الليلة على مسامعنا حياة وموت شاعر القرن الخامس عشر سيدي عبد الرحمان المجذوب، هذا الشاعر الذي أصبح شخصية أسطورية وربما خرافية، هذا الناظم الذي غنى الحب والحرب والمقاومة والعذاب والعنف والحقد والطبيعة والموت. وكثيرون هم أهل المغرب العربي الذين يحفظون عن ظهر قلب بعضاً من ربعياته، ولعل هذا ما يجعلنا ندعي بأن الذاكرة الشعبية هي مكتبتنا الوطنية الثانية، بالتالي فإن موت راوٍ من جامع الفنا هو احتراق لمكتبة. ومن حسن الحظ أن هناك المسرح الذي بدأ بتناول النص لإنقاذه بشكل نهائي عبر كتابته وأحياناً إعادة كتابته.

أما الأخراج فقد استلهم الكثير من التحركات الدائرية للرواة والمسلين خاصة فيما يتعلق بما نسميه نحن في المسرح بتحديد مواقع وتحركات الممثل على رقعة الخشبة.

كما اقتبسنا من ممثلي هذه الساحة كل وسائل التقنية والذاتية صرفة من رنة وصوت وتنفس التي تمكنهم من اجتذاب اهتمام عشرات المتفرجين دون الاعتماد على أية وسيلة أخرى، بينما الحلقة محاطة بكل أنواع الضجيج التي لولا تقنيات الراوي لأفسدت عملية الحكي ومتعة الاستماع. أي مدرسة، أي معهد أو جامعة في أوروبا أميركا أو أي مكان آخر تستطيع تلقين هذه التقنية الدقيقة للتنفس؟ في علمي لا توجد مدرسة لذلك، المدرسة الحقيقية والوحيدة تظل هي جامع الفنا.

لنتخيل برهة الجاحظ يتجول سنة 1987 بجامع الفنا، وأعتقد أنه لن يبعث إلا في هذه الساحة، لنتخيل غبطته وهو يرى راويا يحكي العنترية أو الازلية مستعيناً في حكيه المشخص بعصا فقط. هذه العصا التي قد تصبح عكازا كما قد يوهم المتفرج أنها مكنسة أو يستعملها كمسطرة أو يوظفها كشجرة دون أن يغير من شكلها، أو يلعب بها كمضرب أو يعزف بها كمزمار أو يصيد بها كقصبة أو يلهو بها كمجرد قطعة من الخشب، أي عصا، وفي كل هذه الحالات لا يتغير شكل قطعة الخشب ولكن تتغير صورتها عند الناس الذين لا يجدون أدنى صعوبة في أعطاء هوية جديدة للقطعة حسب مقتضيات لعب الراوي وأحداث الرواية.

أمام هذا المشهد الشيق لاشك أن الجاحظ سيتذكر بفرح كتابه البيان والتبيين وعلى الخصوص السطور المتعلقة بالعصا.

وكخلاصة لحديثي أستسمحكم في أن أدعي إدعاء تبرره

250 عرض لمسرحية «ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب» بأن هذه الساحة قد أنقذت بديع الزمان الهمداني ومقاماته من النسيان، وبديع الزمان نفسه فكر في هذه الساحة المستقبلية وتخليها كما هي اليوم منذ قرون، وإلا من أين أتى بعميان «المقامة الدينارية» وكيف خلق الفقهاء المغشوشين «للمقامة النيسابورية» وأين وجد محتالي «المقامة الفردية» ومن له بمخيلة «المقامة البغدادية»، ومن أين خرج بعيسى بن هشام راويا وبأبي الفتح الأسكندري خديما بألف وجه. وهؤلاء الأشخاص أو على الأصح الشخصيات يعيشون حتى اليوم بجامع الفنا بملابسهم وتوابعهم وحركاتهم وطقوسهم. إنهم معاصرونا.

وأريد أن أوضح، تفاديا لأي تعميم قد لايفيد، أن هذه الساحة الغنية بفنانيها ورواتها قد أوجدت لنا بالمغرب شكلاً لا يستهان به من المسرح، بالطبع ليس كل المسرح آتياً من الساحة الملهمة على اعتبار أن هناك مساهمات أخرى قد تجد منبعها في مشارب أخرى، ولكن المسرح الذي أمارسه يبقى مديناً لهذه الساحة التي كونت وتكون في مدرستها عدداً من الممثلين والمنشطين.

منذ ثماني قرون ونفس الحلقات تتكون من أجل نفس القصص، نفس الأسرار لنفس المهنة، نفس الحركات تكرر فالتداريب مستمرة منذ ثماني قرون، وإنها لأطول وأجمل فرجة.

أتذكر طفلاً ولد في شبه جزيرة، في مدينة صغيرة على المحيط الاطلسي، واكتشف وهو لم يتجاوز السادسة من عمره في افتتان هذا العالم العجيب... أتذكر أنه أقسم أن يصبح في يوم ما جزءاً من هذه الشخصيات التي تحترف الخيال... هذا الطفل يسمى...

الطيّب الصدّيقي